Adriana BOTEZ - CRAINIC

istoria artelor plastice

arta modernă și contemporană

CUPRINS

Prima parte

ARTA EUROPEANĂ LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ŞI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX - LEA

NEOCLASICISMUL 11

Reacţia împotriva artei aristocratice. Întoarcerea la valorile clasice ale Antichităţii. Vestigii antice- Descoperiri arheologice-Pompei şi Herculanum. Roma, centrul internaţional al elaborării Neoclasicismului

ARHITECTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ 11
ARHITECTURA NEOCLASICĂ FRANCEZĂ 13
SCULPTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ 14
PICTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ 16

NEOCLASICISMUL ÎN PICTURA FRANCEZĂ 18

Revoluţia de idei. Spiritul burghez. De la monarhie la Republică. Revoluţia burgheză din 1789. Proclamarea Republicii Franceze (1792). Reacţia împotriva stilului Rococo. Eroicul. Idealul clasic greco-roman. Regimul contrarevoluţionar (1794-1795). Directoratul (1795-1799). Lovitura de stat - înlocuirea Directoratului cu Consulatul (1799). De la Republică la Imperiu (1804). Napoleon I consacrat împărat al Franţei. Stilul Empire. Recurenţe-Arta de Aparat sub Intâiul Imperiu.

JACQUES-LOUIS DAVID 18
GENERAŢIA PICTORILOR DISCIPOLI AI LUI JACQUES-LOUIS DAVID 23
A DOUA GENERAŢIE DE PICTORI NEOCLASICI 27
JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES 27

ANGLIA LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ŞI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA 32

Curente artistice, tendinţe, orientări stilistice, noutăţi morfologice. Grupări şi personalităţi artistice în pictură. Romantismul – Vizionarismul mistic. Ilogicul şi fantasticul. Spiritul extravagant şi morbid. Prefigurarea Suprarealismului. Pictura de plein-air – Peisajul marin. Grupul Pictorilor Prerafaeliţi – Întoarcerea la reperele Renaşterii.

ARHITECTURA 32
PICTURA 36
ROMANTISMUL ENGLEZ 36
PICTURA DE PLEIN-AIR – PEISAJUL MARIN 39
GRUPUL PICTORILOR PRERAFAELIŢI 42

GERMANIA LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ŞI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA 46

Curente artistice şi orientări stilistice

PICTURA 46
PICTORII NAZARENENI. ROMANTISMUL. SIMBOLISMUL 46
CASPAR DAVID FRIEDRICH 47

SPANIA ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA 49

Monarhia şi „Arta de Aparat". Neoclasicismul. Spiritul Rococo. Reacţia împotriva artei aristocratice. Spiritul critic. Războiul de Independenţă. Revoluţia de idei. Concepte şi atitudini de frondă. Romantismul. Simbolismul. Prefigurarea Expresionismului.

ARHITECTURA 49
PICTURA 50
GOYA 51

avang - Tiesă
fovism
cubo

abstracul
surrealul

Partea a doua

ARTA EUROPEANĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX - LEA

FRANŢA ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA 65

Restaurația Bourbonilor. Revoluții burgheze, luptele pentru reînfăptuirea Republicii franceze. Revoluția din iulie 1830, „Cele Trei Glorioase – 27, 28, 29 iulie", răsturnarea Bourbonilor. Suirea pe tron a lui Louis-Philippe de Orleans. Monarhia din iulie (1830-1848). Revoluția din 1848, instaurarea celei de a Doua Republici Franceze. Lovitura de stat din 1851. Louis-Napoleon – președinte al Republicii pentru 10 ani. Al Doilea Imperiu (1852), Napoleon III. În artă, noua sensibilitate. Noi orizonturi stilistice.

ROMANTISMUL 65
PICTURA 67
EUGÈNE DELACROIX 72

FRANŢA ÎN DECENIILE III-VII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA 81
SCULPTURA 81
NEOCLASICISM, ROMANTISM, REALISM 81
PICTURA 85
ŞCOALA DE LA BARBIZON. PICTURA DE PLEIN-AIR – PEISAJUL DE PĂDURE 85
REALISMUL 93
REALISMUL CRITIC 97

FRANŢA ÎN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA 100

Războiul franco-prusac (1870-1871). Căderea celui de al Doilea Imperiu în urma Revoluției din septembrie 1870. Insurecția și proclamarea celei de a Treia Republici. Trădarea guvernului burghez. Revoluția din martie 1871, instaurarea Comunei din Paris (21-28 mai 1871). Înfrângerea Franței în Războiul franco-prusac. Era industrială. Expozițiile Universale de la Paris. Alianța franco-rusă (1893). Acordul anglo-francez (1904). Tripla Alianță - Antanta. Primul război mondial (1914-1918). Pacea de la Versailles. Parisul, focar de cultură.

Eclectismul în arhitectură – Garnier. Arhitectura metalică – Eiffel. Urbanismul modern – Haussmann. Inovații în sculptură, deschiderea spre modernitate – Carpeaux. Geniul. Axiome și concepte morfologice – Rodin.

Pictura – Revoluția colorismului. Personalități de geniu. Curente, mișcări, orientări stilistice - „ISM"-ele. Reverberări morfologice.

ARHITECTURA 100
SCULPTURA 102
RODIN 104
PICTURA 114
REVOLUŢIA COLORISMULUI 114
IMPRESIONISMUL 114
MANET 114
NEOIMPRESIONISMUL 121
POSTIMPRESIONISMUL 145
CÉZANNE 148
DEGAS 149
GAUGUIN 153
VAN GOGH 156
TOULOUSE-LAUTREC 160
SIMBOLISMUL 163
GRUPUL NABI. ŞCOALA DE LA PONT-AVEN 174

GERMANIA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA 181
PICTURA ŞI SCULPTURA 181
ACADEMISM. REALISM. IMPRESIONISM. SIMBOLISM 181

ARTA ÎN JURUL ANULUI 1900 189
ARHITECTURA, ARTELE DECORATIVE, PICTURA 189

Art Nouveau

Partea a treia

ARTELE PLASTICE ÎN SECOLUL AL XX - LEA. GLOBALIZAREA CONCEPTELOR MORFOLOGICE

Curente, mişcări, grupări, orientări stilistice, şcoli. Noi direcţii stilistice. Mari personalităţi creatoare. Arhitectura şi dezvoltarea pe verticală. Noile materiale de construcţie. Spaţiul social. Urbanismul. Mega-Metropole.Transport subteran. Şosele suspendate. Autostrăzi. Zone industriale. Oraşe-Dormitor. Artele-inovări morfologice. Răsturnări de tradiţie. Noi dimensiuni estetice. Spiritul de sinteză. Noul statut al artistului. Curentele majore în pictură şi în sculptură în primele decenii ale secolului al XX-lea. Fauvismul şi Cubismul. Genii şi opere de referinţă. Matisse-Le Luxe. Picasso – Domnişoarele din Avignon. Brâncuşi – Sărutul. Axiome în sculptură. Noul spaţiu plastic.

ARHITECTURA SECOLULUI AL XX-LEA 197

SCULPTURA SECOLULUI AL XX-LEA 213
SCULPTORI REPREZENTATIVI AI ŞCOLII FRANCEZE 213
BOURDELLE 213
MAILLOL 219
DESPIAU 220
TITANUL ŞI SCULPTURA SECOLULUI SĂU 222
BRÂNCUŞI 222
MAREA GENERAŢIE. GLOBALIZAREA CONCEPTELOR MORFOLOGICE 226
MOORE 226
GIACOMETTI 230
CALDER 231

PICTURA SECOLULUI AL XX-LEA 237
CURENTE ESTETICE ÎN PRIMELE DECENII 237
FAUVISMUL 237
CUBISMUL 249
CURENTE, MIŞCĂRI, ORIENTĂRI ŞI GRUPĂRI ARTISTICE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ ŞI ÎN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA 267
FUTURISMUL 267
PICTURA METAFIZICĂ 269
DADAISMUL 273
SUPRAREALISMUL 274
EXPRESIONISMUL 279
GRUPĂRI ARTISTICE GERMANE 283
DIE BRUCKE şi DER BLAUE REITER 283
DER BLAUE REITER 285
ŞCOALA BAUHAUS 292
EXPRESIONISMUL FRANCEZ – ÉCOLE DE PARIS 293
PICTURA NAIVĂ 302
PICTURA ABSTRACTĂ – DE STIJL – NEOPLASTICISM 305
NEOPLASTICISM 307
TENDINŢE, DIRECŢII SI DESCHIDERI CONTEMPORANE. ARTA 2000 313

ÎNCHEIERE 314

BIBLIOGRAFIE 316
LISTA ILUSTRAŢIILOR COLOR 319

Prima parte

ARTA EUROPEANĂ LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ŞI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA

Jean Auguste Dominique Ingres. *Portretul domnişoarei Rivière,* detaliu

Jacques-Louis David. *Încoronarea lui Napoleon*, detaliu

NEOCLASICISMUL

Neoclasicismul, manifestat în Franța și în alte țări europene la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, reflectă ecourile spiritului rațional enciclopedic al filosofiei și culturii, reacția împotriva spiritului frivol al stilului Rococo. Reacția contra artei aristocratice, interesul și admirația pentru virtuțile morale și idealurile de perfecțiune ale artei clasice a Antichității au coincis cu afirmarea conștiințelor înscrise în mișcarea de desprindere de spiritul sacru și de fervoarea mistică. Transcendența, presupunerea existenței ordinei supranaturale a Divinității, conținută în cultura unor epoci și stiluri, precum stilurile Bizantin, Romanic și Gotic, a reverberat tot mai rar în creația marilor artiști. Excepția o aflăm în operele lui El Greco, Georges De La Tour sau în muzica lui Bach. Însușirea desprinderii din condițiile existenței obișnuite și proiecția spirituală în orizontul transcedent s-au diluat treptat în arta europeană în favoarea spiritului rațional.

Descoperirile arheologice ale orașelor antice acoperite de lava Vezuviului, Pompei și Herculanum, impresionantele vestigii ale artei romane și etrusce readuse în atenție cu această ocazie, au avut un puternic răsunet în epocă, animând entuziasmele și exaltând admirația față de istoria și arta antichității clasice.

Roma, locul convergențelor intelectuale și creatoare venite de pretutindeni, a devenit centrul internațional al elaborării Neoclasicismului. Propagat apoi în Franța, Germania și Anglia, până în Statele Unite, Neoclasicismul a primit diferențiat coloratura școlilor naționale și a personalităților acestora, impunându-se strălucit pe scena culturii universale la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor.

Neoclasicismul a cuprins toate zonele culturii europene – literatură, muzică, arte plastice și arte decorative – generând un puternic curent de opinii.

Principalii teoreticieni ai Neoclasicismului sunt francezii: **A. C. Caylus** (1692 – 1765), **Quatre-Mère de Quincy** (1755 – 1849), **J. L. David** (1748 – 1825) și germanii **Johann Joachim Winckelmann** (1717 – 1768) și **Anton Raphael Mengs** (1728 – 1779). Dintre principalii arhitecți neoclasici, creatori ai stilului Empire, remarcabilele figuri au fost **Charles Percier, Pierre Fontaine** și **Jean François Chalgrin.** În Germania numele răsunătoare au fost **L. von Klenze** și **K. Fr. Schinkel.**

Reflectând, totodată, ecourile spiritului rațional enciclopedic al filosofiei și culturii franceze, conținute în idealurile „Secolului luminilor", Neoclasicismul s-a cristalizat în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, manifestându-se cu aplomb în epoca Revoluției.

Anii Imperiului au conturat pierderea conținuturilor eroice ale artei neoclasice și devierea în manierism și decadență ca semne ale sfârșitului înregistrat către 1830, ani ai afirmării strălucite a Romantismului.

ARHITECTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ

Repere morfologice. Edificiile neoclasice au înregistrat în Franța un plus de vigoare și de monumentalitate față de arhitectura stilului Rococo. Favorabil reeditării idealurilor estetice antice, Neoclasicismul s-a bazat pe claritatea, simplitatea, simetria și sinteza formelor, repere ale artei clasice greco-romane. Prin reprezentanții ei de frunte, școala de arhitectură a Franței a elaborat principiile constructive și rigorile stilistice ale noului clasicism. **Jacques-Germain Soufflot** (1713-1780) a fost arhitectul ale cărui soluții au decis destinul sobrietății decorației și a monumentalității severe a construcției.

Vechile temple grecești cu morfologia specifică ordinelor clasice au revenit în atenția arhitecților.

Inspirat de clasicismul antic greco-roman, *Panteonul* din Paris, conceput de Soufflot, rămâne, în acest sens, prototipul arhitecturii neoclasice. Sursă a inspirației constructorilor numeroaselor edificii înălțate în Europa, din Anglia, Spania, Italia, Germania,

Charles Percier şi Pierre François Léonard Fontaine. *Arcul de triumf Carrousel (L'Arc de triomphe du Carrousel)*, Paris

Pierre Alexandre Vignon. Biserica *La Madeleine*, Paris

până în Rusia țaristă, formula creată de Soufflot a fost preluată și pe alte continente, clădirea *Capitoliului* din Washington fiind un exemplu reprezentativ.

ARHITECTURA NEOCLASICĂ FRANCEZĂ

Antichitatea clasică, sursă a inspirației artiștilor francezi neoclasici, este prezentă în concepția arhitectonică a unor monumente reprezentative, cum este *Arcul de triumf Carrousel*, amplasat pe axul central al *Grădinii Luvru* și *Grădinii Tuileries* din Paris. Conceput de **Charles Percier** (1764 – 1825) și **Pierre François Léonard Fontaine** (1762 – 1853), creatorii stilului „Percier și Fontaine", monumentul este mărturia artei oficiale, expresie a stilului Empire din epoca lui Napoleon I.

Executat în anii 1806 – 1808, *Arcul de triumf Carrousel*, cu cele trei deschideri semicirculare, replică a arcelor de triumf romane, punctează grațios un larg spațiu al capitalei Franței. Încununat de qvadriga cailor din bronz, monumentul este ornat cu panouri compoziționale și cu statuile soldaților în uniforma oficială a Imperiului.

Piața Carrousel marchează spațiul deschis între noile pavilioanele ale *Palatului Luvru – Pavillon de Flore*, desfășurat de-a lungul Senei, și *Pavillon de Marsan*, de-a lungul străzii Rivoli.

Arcul central al monumentului oferă impresionantul spectacol al elegantei perspective pariziene desfășurate pe mai mulți kilometri. Plecat dintre brațele *Palatului Luvru*, axul avansează prin *Grădina Tuileries* către centrul *Pieței Concorde*, punctată de *Obeliscul* adus din Egipt de armata lui Napoleon, și continuă cu artera *Champs Elysée*, încununată, la rândul ei, de grandiosul arc de triumf - *Étoile*.

Conceput de arhitectul **Jean François Chalgrin** (1739 – 1811), *L'Arc de triomphe de l'Étoile* (1806 – 1836) a fost înălțat la Paris în memoria gloriei armatei lui Napoleon I, și inaugurat abia în 1836. Înalt de 50 m, larg de 45 m, *Arcul de triumf* este împodobit cu sculpturile grupurilor statuare, *La Marseillaise* și *Plecarea voluntarilor*, create de François Rude.

Jean François Chalgrin. *Arcul de Triumf Étoile (L'Arc de triomphe de l'Étoile)*, Paris

Biserica *La Madeleine* (inițial *Temple de la Gloire*, 1807) din Paris, construită de arhitectul **Pierre-Alexandre Vignon** (1763 – 1828), este monumentul religios neoclasic reprezentativ pentru arhitectura franceză din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Proiectat inițial de Constant d'Ivry, în 1764, în timpul domniei lui Louis XV, după planurile *Bisericii Saint-Louis des Invalides*, edificiul înălțat în apropierea Pieții Concorde a fost construit în etape și încheiat la începutul secolului al XIX-lea, primind în 1806 ultima formă dată de Vignon. Consacrată ca biserică abia în 1842, *La Madeleine* are înfățișarea unui templu clasic grec, cu fronton triunghiular ornamentat cu sculpturi, cu arhitravă și coloane amplasate împrejurul edificiului. În decorația frontoanelor, François Rude a realizat compoziția *Botezul lui Iisus*.

Înălțimea impresionantă a edificiului, grandiosul fronton și scara monumentală a intrării, nobila proporție a ansamblului reverberează rigorile antichității clasice grecești în spațiul uneia dintre zonele centrale ale Parisului

Antonio Canova. *Cele trei graţii*

SCULPTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ

Sculptorii de mare succes ai Neoclasicismul european au fost italianul **Antonio Canova**, francezul **Pierre-Jean David d'Angers** şi danezul **Bertel Thorwaldsen**.

Sculptura germană, integrată Şcolii Suabe, a fost puternic influenţată de Şcoala franceză. Tânăra generaţie se va forma fie în atelierele artiştilor francezi, făcând mulaje după statuara clasică antică, fie influenţaţi de spiritul Rococo, propriu unor artişti francezi proeminenţi ca Pajou, resimţit viu încă în ecourile artei franceze a secolului al XVIII-lea.

Johann Heinrich von Dannecker (1758 – 1841), **Gottfried Schadow** (1764 – 1850), **Cristian Rauch** (1777 – 1857) sunt creatorii unor numeroase monumente funerare, statui ecvestre, compoziţii cu caracter anecdotic şi aluziv. Operele lor au debutat sub influenţa sculpturii franceze a veacului al XVIII-lea, continuând cu un Clasicism temperat de introducerea unor elemente vizibil inspirate de realitatea recognoscibilă.

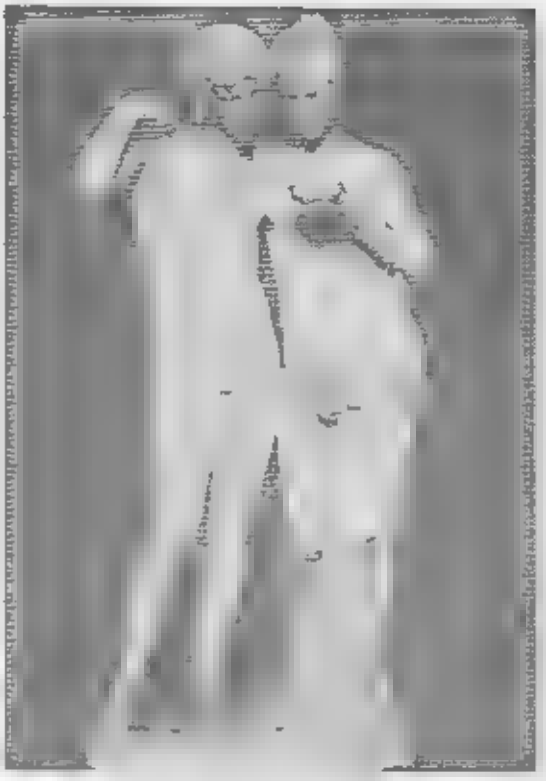
În sculptura europeană cele două nume de anvergură, **Canova** şi **Thorwaldsen**, au creat punctele de referinţă ale Neoclasicismului.

Antonio Canova (1757 – 1822) s-a născut în Italia la Possagno şi a murit la Veneţia. Educaţia artistică dobândită în ambianţa culturii italiene i-a modelat sensibilitatea. Sculptura romană şi studiile după mulajele antice au fost universul inspiraţiei şi zona ştiinţifică a formării sale. În 1779, tânărul Canova încerca o interpretare liberă în compoziţia *Dedal şi Ikar*, în intenţia sugerării atitudinilor în mişcare. În următoarea etapă, sculptorul se entuziasma faţă de nudurile pictate de marii coloriştii ai Renaşterii, exaltându-se în faţa operelor marilor decoratori veneţieni. Sentimentul naturii, al vibrării formelor sub efectele luminii l-au impulsionat pe Canova să trateze

Canova. *Statuia Paulinei Borghese*

Bertel Thorwaldsen. *Ganymede*

Canova. *Perseu și capul Medusei*



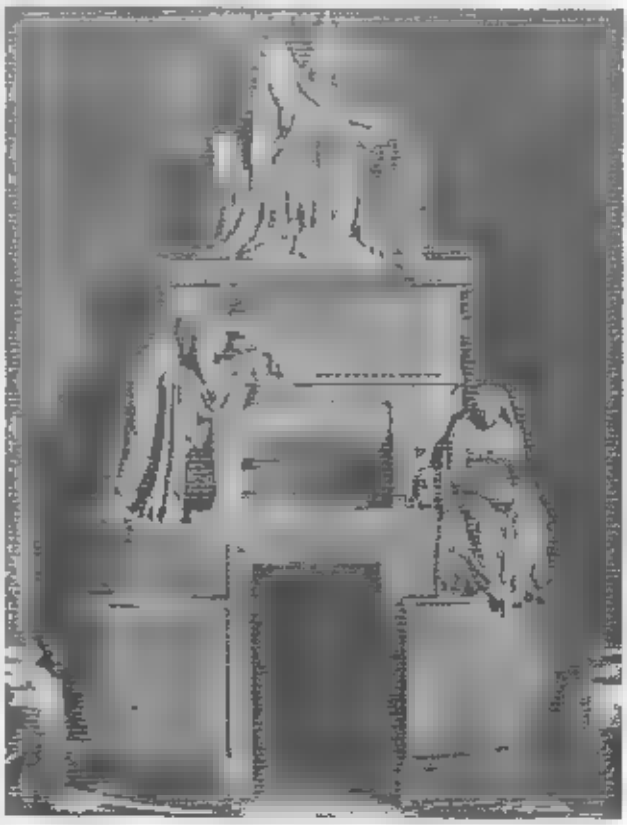
Thorwaldsen *Amor și Psyche*

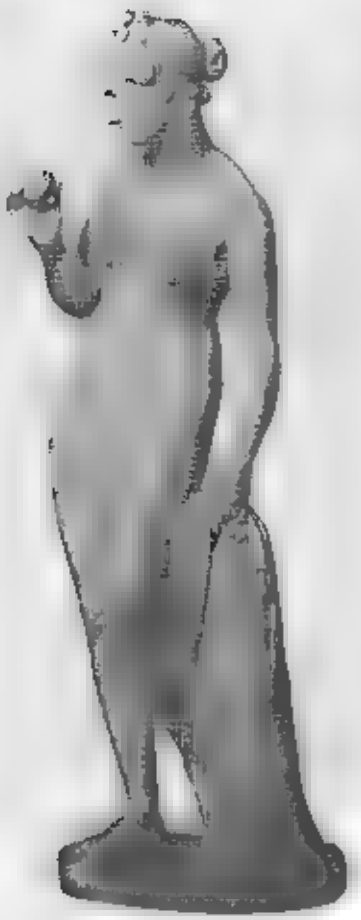
marmura în acest sens. Numeroasele comenzi primite i-au deviat însă evoluția către viziunea convențională și stereotipă a formulei neoclasice, operele lui Canova obținând mari succese în epocă. Printre operele sale celebre – compoziții cu caracter mitologic, portrete oficiale și comenzi pentru monumente funerare – statuia *Paulinei Borghese*, sora lui Napoleon I, concepută ca *Venus Victrix*, este caracteristică pentru viziunea sculpturii clasice romane.

Portretele sculptate de Canova, bustul lui *Napoleon I*, compozițiile cu caracter antic, precum statuia *Amor și Psyche* sau monumentele funerare, dintre care se remarcă cele făcute pentru *Papa Clement al XIII-lea, Papa Clement al XIV-lea*, pentru *Poetul Alfieri* și cel pentru *Arhiducesa Maria Cristina* din Viena, rămân opere de referință în cadrul Neoclasicismului european.

Fidel admirator al Antichității latine, Canova a studiat cu seriozitate reliefurile și sculpturile în *ronde-bosse* ale statuarei romane, timp de mai mulți ani, până în 1815, când sculptorul a avut, în sfârșit, revelația marii arte a Antichității. Sculpturile frontonului de pe *Parthenon* erau, pe atunci, expuse la Roma. Geniul artiștilor Eladei strălucea în chip unic în sculpturile frontonului realizat de Fidias.

Canova. *Monumentul Papei Clement al XIV-lea, Biserica Santi Apostoli* Roma





Thorwaldsen. *Venus cu mărul*

Deşi Canova fusese îndrăgostit de arta antică până la acea dată, nu cunoscuse, de fapt, adevărata artă antică, arta greacă. Evoluţia artistică a sculptorului a fost, însă, contradictorie.

Respectul pentru studiul formelor corecte ale statuilor romane a dirijat creaţia lui Canova şi a artiştilor neoclasici către stereotipie şi spre o interpretare lipsită de vibraţia expresivă a formei.

Bertel Thorwaldsen (1768 – 1844) s-a născut la Copenhaga, dar s-a format în Italia şi toate operele sale importante le-a realizat la Roma (1797 – 1838). Studiile după sculptura antică le-a făcut, îndeosebi, după cópii romane. Formaţia aceasta l-a dirijat inevitabil către stilul noului clasicism, exprimând astfel o psihologie şi interpretări artistice, spiritul convenţional pronunţat al viziunii reci şi impersonale.

Echilibrul static al structurii monoaxiale, proporţiile şi formele clasice, masele construcţiei reparate prudent vor evolua destul de repede către o interpretare de tip manierist. Prezenţa sa îndelungată în Italia i-a adus însă, la un moment dat, revelaţia Clasicismului grec. Sculptura arhaică a putut să o admire la München cu ocazia expunerii frontonului *Templului din Egina*, dar, cum evoluţia maturităţii rămâne datoare formării anilor de tinereţe, nici sculptorul danez, ca de altfel nici Canova, nu a putut dobândi decât conştiinţa existenţei unor dimensiuni intangibile.

Mai puţin înzestrat artistic decât Canova şi mai pedant decât acesta, Thorwaldsen a păstrat o viziune rigidă. Opera sa, impresionantă cantitativ, a fost mult influenţată de Canova. Tânărul danez l-a admirat şi l-a avut ca model pe Canova, opera acestuia constituind sursa principală de inspiraţie a creaţiei lui Thordwaldsen. Tendinţele idealizante şi subiectele operei sculptorului şi-au găsit o deplină expresie în statuile din marmură inspirate de mitologia greacă antică (*Mercur, Ganimede, Venus*).

Celebritatea lui Thorwaldsen în întreaga Europă i-a adus comenzi din foarte multe centre ale continentului. Dintre operele de statuară monumentală, concepute pentru beneficiari din diferite ţări, sunt de amintit *Monumentul Potocki* în Polonia, *Ducele de Leuchtemberg, Gutemberg, Schiller* în Germania, *Papa Pius al VII-lea* în Italia, *Leul din Berna* în Elveţia.

Foarte apreciat în Danemarca, sculptorul a ocupat un timp funcţia de preşedinte al Academiei de Artă din Copenhaga. Astăzi, omagierea operei şi personalităţii sculptorului este materializată la Copenhaga, în muzeul care îi poartă numele.

PICTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ

Caracterele generale ale neoclasicismului picturii europene au urmat tezele estetice ale germanului **Johann Joachim Winckelmann**, arheologul de reputaţie europeană. Considerat fondatorul Clasicismului german şi unul dintre importanţii animatori ai Neoclasicismului european, Winckelmann a stimulat şi impulsionat generaţii de artişti din întreaga Europă.

Joseph Chinard. *Doamna Récamier*

M. C. Callot *Diderot*

Printre aceștia, cei mai reprezentativi pictori au fost francezul **Jacques-Louis David** și germanul **Anton Rapfael Mengs**.

Arta a numeroși creatori s-a desprins de estetica stilului Rococo, afirmând coordonate noi din care a rezultat o viziune profund aservită inspirației antice, realizată după mulaje ale sculpturii antice romane.

Accentul pus pe desen, subaprecierea culorii și a perspectivei cromatice au dezvoltat o artă, adeseori aridă, evoluând către pură virtuozitate tehnică. Interesul artiștilor sosiți la Roma din toate colțurile lumii s-a fixat asupra modelelor sculpturii antice, determinând evoluția artistică spre formula estetică a academismului. Efervescența ambianței intelectuale din Roma, climatul pasionat născut în urma descoperirilor arheologice, admirația pentru sculptura și arhitectura Romei antice formau un univers cosmopolit, în care academiile și atelierele artiștilor italieni, monumentele și vestigiile antice constituiau impulsuri îndreptate spre o renaștere a spiritului antic fără ca meandrele noului clasicism să se înalțe până la înaripare Renașterii din Quattrocento. Clasicismul antic a rămas uriașul zăcământ al valorilor umaniste asupra căruia creatorii culturii europene s-au oprit perpetuu în căutarea armoniei și clarității, frumuseții serene și a rigorilor spiritului rațional. Născut în *Cetatea Eternă*, Neoclasicismul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea a vădit, o dată în plus, sensul major al căutărilor creatoare și al gândirii europene, aspirația și idealul către spiritualitatea clasicismului antic.

În ceea ce privește conținutul tabourilor neoclasice, artiști precum pictorul francez Jacques-Louis David au manifestat interesul pentru temele mitologice ale Greciei și Romei antice, preocupări entuziaste pentru materializarea idealurilor revoluționare, cuplate cu abordarea subiectelor istorice contemporane. Pierzând elanurile conținutului revoluționar, Neoclasicismul a evoluat către academism, acesta din urmă persistând în artă până în secolul al XX-lea.

BSUPS BEANCU

NEOCLASICISMUL ÎN PICTURA FRANCEZĂ

Jaques-Louis David *Jurământul Horaţilor*, Luvru, Paris

JACQUES-LOUIS DAVID

Stilul Neoclasic, manifestat în Franţa la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, a avut ca reprezentant de vârf în pictură pe Jacques-Louis David (1748 – 1825). El este artistul a cărui creaţie a polarizat toate energiile ideologiei noilor structuri sociale, reflectând evenimentele epocii – Revoluţia franceză de la 1789, căderea monarhiei, epopeea napoleoniană şi apariţia Imperiului.

În oportunismul caracterului său, David a fost artistul care a servit atât Revoluţiei cât şi Imperiului. Spiritul său academist, rămas constant, observarea constatativă a evenimentelor şi realităţilor concrete au consemnat cu obiectivitate faptele istorice ale evoluţiei Franţei de la Revoluţia burgheză şi Republică la Imperiu.

După obţinerea Marelui premiu de pictură, aflat la Roma, David s-a concentrat asupra studiului Antichităţii, amintind pasiunea lui Poussin. El copiază operele maeştrilor, face schiţe şi studii după monumente şi, mai ales, după sculpturi şi vase antice. Studiul după reliefurile şi *ronde-bosse*-urile romane îl va subordona mentalităţii îngheţate a formei sculpturale. Viziunea formei circumscrise în conture grafiate cu precizie, valorile luministice nuanţate, inspirate de modelul statuilor, vor determina modalităţile plastice, proprii picturii lui David.

Descoperirile de la Pompei și Herculanum nu au reușit să insufle pictorului o gândire modernă în privința culorii. Singură pictura de pe vasele grecești, cu relațiile coloristice restrânse doar la tonurile de roșu și negru, va asigura lui David reperele coloristice tranșante, dar insuficiente pentru o bogată paletă cromatică. Întors în Franța, David deschide la Paris un atelier în care vor năvăli numeroși tineri dornici să beneficieze de mișcarea și studiul cu maestrul a cărui știință dobândită în Italia ajunsese vestită în epocă.

Opera. Reacția împotriva artei aristocratice și a stilului Rococo va lua forma revoluției de idei, evoluând paralel cu tot mai pregnanta prezență a manifestărilor și mentalității burgheziei.

Inspirația istorică din evenimentele Romei și Greciei antice a asigurat lui David, la întoarcerea sa din Italia, temele fundamentale ale conținutului operelor lui. Printre compozițiile acestei etape figurează *Jalea Andromacăi în fața rămășițelor lui Hector* pictată în anii 1781 – 1783. În următoarea perioadă, David realizează compozițiile celebre: *Jurământul Horaților* (1784) și *Moartea lui Socrate* (1787). Aceste două opere vor face epocă în pictura franceză a vremii, datorită caracterului mobilizator și al accentului pus de pictor asupra valorilor morale inspirate de epoca eroică a Romei republicane. Puțin după acestea, David realizează *Lictorii aducându-i lui Brutus trupul fiului său,* compoziție similară ca viziune cu

David. *Moartea lui Marat* sau *Marat asasinat*

David. *Moartea lui Socrate*

cele precedente. Personajele exemplare din lucrările lui David au impresionat puternic prin gesturile declamatorii și semnificațiile eroice, amplele compoziții influențând generația tinerilor discipoli ai maestrului și prin modalitățile susținute de viziunea doctrinară academistă a acestuia.

În anii Revoluției burgheze Louis David ajunge Deputat în Convenție și regizorul serbărilor republicane.

Evenimentele politice desfășurate în succesiune își găsesc ecou în arta lui David. După *Jurământul Horaților* și *Leonida la Termopile*, compoziții stimulatoare ale elanului revoluționar, David încearcă să transmită partidelor politice, născute în urma Revoluției, ideea de concordie. Compoziția *Răpirea Sabinelor* va ilustra tocmai acest moment politic și reflexul lui în pictura lui David. Evenimentele politice se precipită. Marat este asasinat și pictorul evocă momentul tragic al dispariției marelui personaj în lucrarea *Moartea lui Marat* sau *Marat asasinat* (1793).

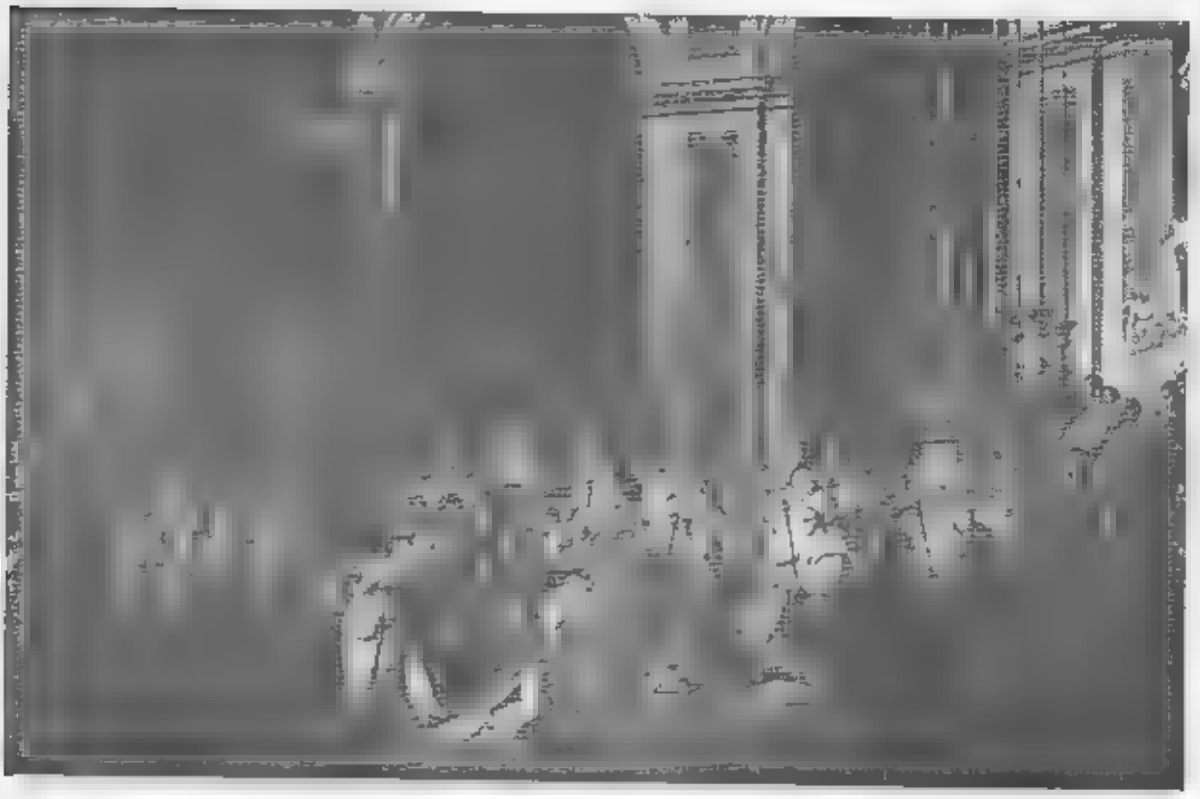
În mod paradoxal, următoarele evenimente politice l-au găsit pe David printre cei care au părăsit idealurile Revoluției. Pictorul va adera la înfăptuirea regimului contrarevoluționar termidorian și a Directoratului, apoi la înființarea dictaturii lui Napoleon Bonaparte, evoluție încheiată în 1804 sub forma Imperiului și încoronării lui Napoleon ca împărat. O dată cu noile realități politice, David va manifesta o surprinzătoare atitudine admirativă față de Napoleon.

Epopeea napoleoniană este urmărită entuziast de David, operele pictorului ilustrând succesele lui Bonaparte. Pictura care a prezentat acest moment al metamorfozei personalității lui David este *Bonaparte la Muntele Saint-Bernard* (1800).

David *Răpirea sabinelor*

David *Doamna Sérziat*

David *Domnul Sérziat*



David *Încoronarea lui Napoleon*

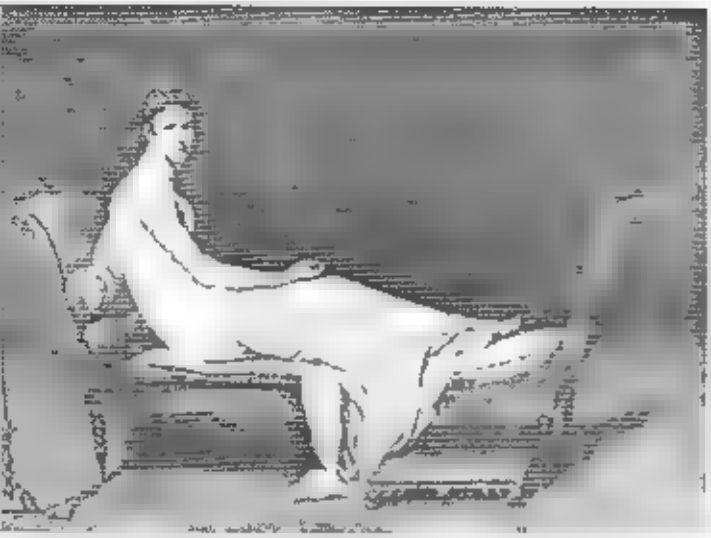
Apogeul oportunismului lui David este atins în marea compoziție *Încoronarea lui Napoleon*, expresie a abandonării elanurilor revoluționare ale pictorului și a înlocuirii lor cu admirația pentru faptele lui Napoleon și cu dorința vanitoasă a artistului de a obține titlul de pictor de curte al împăratului

Jocul elastic al aderiunilor contradictorii ale acestui artist au oferit unul dintre cele mai mari spectacole ale trecerii de la o ideologie la alta.

Participarea lui David la pregătirea evenimentelor Revoluției burgheze de la 1789 și implicarea pictorului în revoluția însăși s-au răsfrânt, ca finalitate, în binecunoscutele compoziții cu caracter simbolic. Ecoul evenimentelor următoare, înregistrat în operele pictorului, a primit concreteți în formele dispariției efectelor revoluției, în acceptarea schimbărilor o dată cu realizarea Imperiului și a încoronării lui Napoleon ca împărat. Aspectele definesc fluctuațiile etice ale personalității lui David, fără ca ele să diminueze influența puternică a maestrului asupra tinerilor artiști francezi. Independent de aceste fațete ale oportunismului lui David, valoarea obiectivă a contribuției operei lui este de necontestat. Ochiul rece al pictorului consemnează cu obiectivitate spectacolul încoronării lui Napoleon, prezența participanților și locul fiecăruia în ierarhia funcțiilor oficiale, galeria personajelor cu detaliile particulare ale fizionomiilor și cu cele mai mici amănunte ale vestimentației. Viziunea artistică a acestei compoziții a avut un puternic impact asupra mentalităților estetice ale momentului. Recurența „Artei de Aparat" primește amploare în așa-numitul „*Stil Empire*". Conturată în modalități plastice particulare, formula estetică a *Stilului Empire* s-a cristalizat în arta franceză din primul pătrar al secolului al XIX-lea, îndeosebi în artele decorative, vestimentație și mobilier. Elementele morfologice și semantice, inspirate de viziunea ornamentală a artei imperiale romane, erau îmbinate cu motive decorative din arta vechiului Egipt sau din arta fastuoasă a altor perioade istorice

În portretele pictate de David în această perioadă, interpretările aduc ca noutate noi categorii sociale impuse de evenimentele istorice, personaje precum *Doamna Récamier* prezentate în atitudini artificial grațioase, înveșmântate în elegante costume și împodobite cu sofisticate coafuri, evocatoare ale epocii romane imperiale. Înconjurate de ambianțe fastuoase, portretele vădesc intenția ipocrită de simplificare austeră

Interpretarea adusă de David în *portretul Empire* va primi conturul stilului generalizat, îndeosebi în creația discipolilor maestrului



David. *Portretul doamnei Recamier*

Cu toate aceste schimbări contradictorii de atitudine, independent de formele cameleonice ale manifestărilor lui David, el rămâne un mare profesor și unul dintre marile spirite doctrinare ale esteticii secolului al XIX-lea. Numeroși pictori ai generațiilor următoare i-au rămas datori nu doar pentru respectul față de studiul după reliefurile și sculpturile antice. Mulțimea artiștilor a rămas marcată de înalta măiestrie artistică și de profunda seriozitate profesională a celui dedicat artei.

Marea știință a desenului și a formei fac din Louis David exponentul spiritului savant în pictură.

Dacă în tablourile cu compoziție istorică șarpantele compoziționale folosite de David sunt caracterizate prin rigiditate, aspect vizibil și în atitudinile și gesturile personajelor, nu la fel se poate aprecia când este vorba de portret. Marea știință a desenului și a formei, vădită în suita operelor create de Louis David în portretistică, este cu totul impresionantă. Portretele membrilor familiei Sériziat, domnul, doamna și domnișoara *Sériziat*, *Doamna Recamier*, *Pius al VII-lea* etalează profesionalismul prestigios al pictorului, spiritul său pătrunzător în ceea ce privește descifrarea psihologiei umane. Printre portretele pictate de David cel realizat pentru *Domnul Sériziat* (1795) este unul dintre cele mai elocvente. Eleganța punerii în pagină, inscrierea simplă a siluetei dezvăluie nobleța atitudinii modelului. Capacitatea excepțională a lui David de a desluși nuanțele psihologiei umane subliniază aristocratica expresie interioară a modelului, inteligența și finețea de spirit ale acestuia.

Semnificațiile ideatice complexe ale operei lui David pun în valoare preocuparea pictorului de a aduce în centrul atenției personalități excepționale. Ființele și subiectele asupra cărora David s-a fixat: *Socrate*, *Horațiu*, *Sabinii*, *Marat*, *Napoleon* se disting prin caracterul lor eroic.

Limbajul neoclasic este susținut de modalități plastice severe: desenul, conceput ca grafiere continuă, culoarea înțeleasă ca valoare secundară de umplere a suprafeței desenate, forma, valorată monocrom și închisă în contur. Expresia formei este statică. *Eclairage*-ul folosit de David, realizat și determinat de studiul după reliefurile antice, urmează principiul valorării de tip static. Coloritul este uscat, acordurile cromatice sunt nepicturale.

Comentarul critic referitor la spiritul [illegible] în inexpresivitatea plastică a formei din pictura lui David, formulat cu delicatețe de Delacroix, marele colorist al generației următoare, se concentrează în următoarele cuvinte: „La David inspirația pare să vină numai din creier. Avântul minții, accentul emoționant, forța expresivă îi lipsesc acestei opere, atât de robustă.

Și totuși, spiritul scientist și doctrinar al lui Louis David a dispărut în creația unui peisaj al *Grădinii Luxemburg*, un colț de natură văzut de pictor pe fereastra închisorii în care, pentru o vreme, s-a aflat după Revoluție. Vibrația sufletului a fost cucerită de spectacolul bogat al culorilor toamnei, de coroanele atinse de catifelata lumină aurie. Cu acest peisaj, David și-a dezvăluit disponibilitățile poetice ale unui

David. *Bonaparte la Muntele Sfântul-Bernard*

univers liric, neabordat cu alt prilej în opera sa. Coloritul lui Rubens, mult criticat de autorul *Horaţilor*, a atins în sfârşit corzile sensibile ale bravului profesor academist. Din nou, cuvintele lui Delacroix s-au dovedit a fi profetice în legătură cu respectul pentru clasic. „David uită că niciodată teoriile n-au născut capodopere şi că tehnica se demonstrează cu paleta în mână"

Ecourile spiritului doctrinar al operei lui Jacques-Louis David vor exista în creaţia discipolilor acestuia, în arta generaţiilor viitoare ale pictorilor din Franţa şi din alte ţări europene

GENERAŢIA PICTORILOR DISCIPOLI AI LUI JACQUES-LOUIS DAVID

După revoluţiile din 1830 şi 1848, în perioada ascensiunii burgheziei franceze, cultura şi artele au fost îndeosebi subordonate normelor convenţionale ale academismului neoclasicizant. Pontifii oficiali ai artei au fost **Michel Martin Drolling** (1786 – 1851) şi **François Picot** (1786 – 1868), pictori ale căror decizii fixau reperele arteei academist-neoclasicizante, dogmatice şi rec

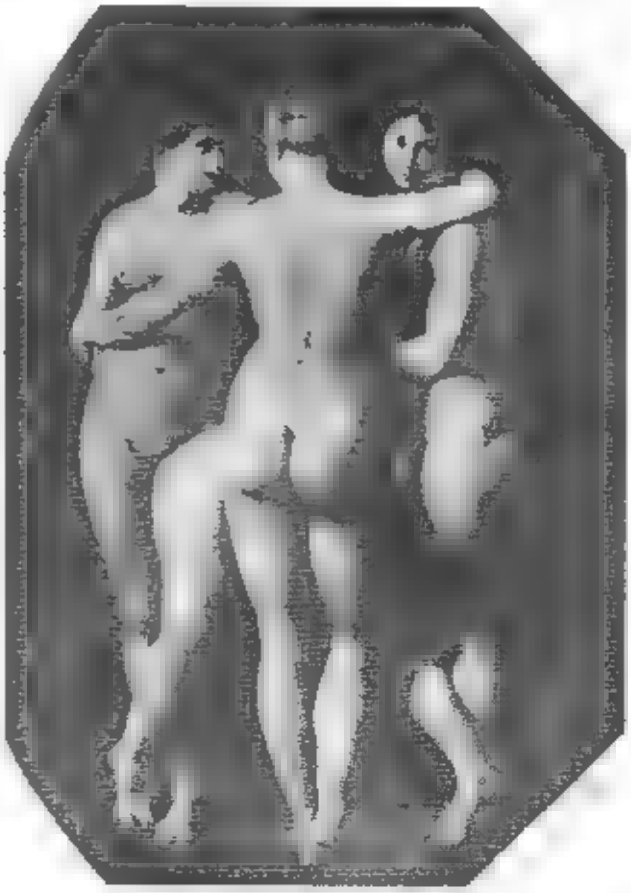
François Gérard. *Psyche primeşte primul sărut de la Amor*, Lovru, Paris

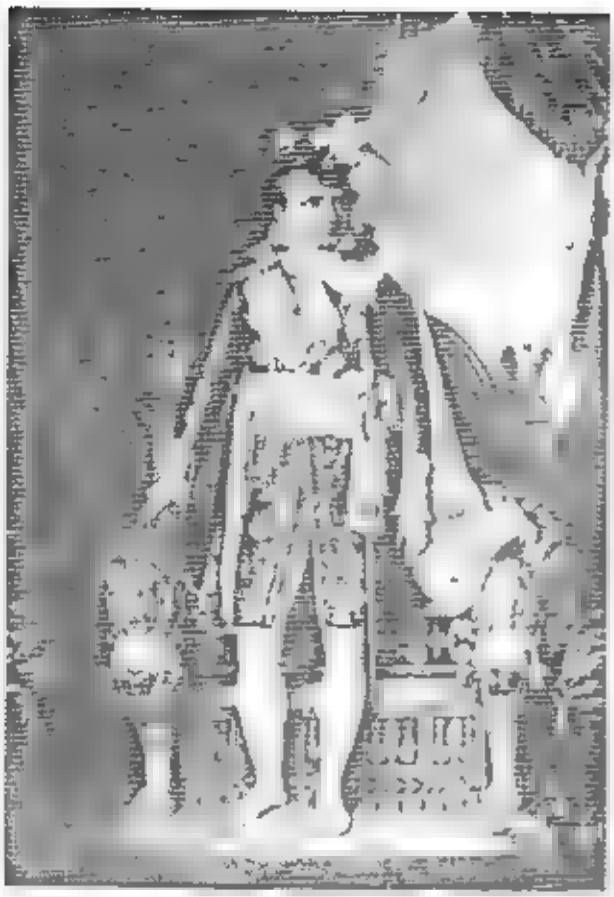
Pe acest fundal favorabil spiritului scolastic, pictura franceză a fost dominată de personalitatea lui **Jaques-Louis David.** Perioada sfârşitului de secol XVIII şi a începutului de secol XIX, animată de pictori formaţi sub semnul Neoclasicismului, a impus numeroşii discipoli ai artei lui David care au transformat pictura istorică în scene teatrale, străine fondului ideatic al semnificaţiilor istorice.

Aceşti tineri, admiratori ai clasicismului antichităţii şi ai operei lui David, sunt **Jean-Baptiste Regnault, Pierre-Paul Prud'hon, Anne-Louis Girodet-Trioson, Marie Guilhelmine Benoist, François-Pascal Baron Gérard**

Ceea ce caracterizează concepţia acestor pictori este trecerea de la subiectele luate din antichitate la subiectele inspirate de contemporaneitate. Coexistenţa acestor sensuri stă sub semnul unei interpretări artistice tributare schemelor doctrinare ale lui David, dar parţial încărcate de poezie romantică. Limbajul, elementele de morfologie plastică urmează în mare măsura doctrina davidiană. Siluetele umane, trupurile feminine, cu deosebire, animă compoziţiile cu grafia pură a formelor

Jean-Baptiste Regnault *Cele trei graţii*, Lovru, Paris





J. B. Isabey. *Napoleon*, Louvre, Paris

François Gerard. *Portretul fiicei lui Regnault*

J. B. Isabey. *Regina Maria-Luiza*, Louvre, Paris

Ductul continuu, serpentinat, detaşează tranşant formele anatomice. Sugestia volumetrică, tributară studiului după sculpturile antice, este realizată conform concepţiei clasice. Mai mult desenate şi valorate, respectând relaţii de închis-deschis, mai puţin pictate, tablourile evocă formele antice ale sculpturilor greceşti sau romane. Generaţia pictorilor „de tranziţie", tributară academismului neoclasic, va trăi dilema aderării fie la primordialitatea desenului, fie la cea a culorii, fără a reuşi să pună de acord echilibrul dintre desen şi paleta cromatică.

Jean-Baptiste Regnault (1754 – 1829) realizează în acest spirit *Cele trei graţii* (1799), una dintre panzele de mare succes în epocă. Ce e trei siluete relaţii prin subiect şi soluţie plastică rezolvarea sculpturii cu acelaşi titlu a lui Canova. Cantităţile coloristice, respectiv mărimea suprafeţelor de culoare şi intensitatea lor pigmentară şi luministică nu sunt puse de acord în echilibrul lor cromatic, cantitativ şi calitativ.

Doctrina lui David va influenţa talentul multor tineri care, după cum afirma un contemporan al acestora, „duceau mai departe vicţiul şcolii – acela de a picta statui"

François-Pascal Baron Gérard (1770 – 1837) autorul *Portretului doamnei Recamier* se manifestă și el în acest spirit, ca adept al preluării formulei davidiene, îmbinând soluțiile morfologice ale portretului francez și englez din secolul al XVIII-lea cu unele accente romantice. În același timp, Gerard este un temerar în abordarea tonurilor pure, îndeosebi în folosirea raporturilor calorice, a intensităților eclatante ale tonurilor calde, alăturate gruparilor reci. Grația gestică, ușor convențională, a *Doamnei Récamier*, amplasarea sinuoasă a siluetei în spațiul paginei au ca accent cromatic sonor suprafața de galben auriu, curajos inserată în contextul cromatic.

Influența lui David asupra tinerilor artiști ai tranziției este vădită și în creația lui **Pierre-Paul Prud'hon** (1758 – 1823). În *Portretul Împărătesei Josephina* (1805), pictorul rămâne îndatorat formulei artificiale a „pozei" personajului precum și în folosirea artificioaselor acorduri cromatice. Vibranta sensibilitate a pictorului nu scapă blocajului afectiv față de problemele acordului cromatic, alăturarea tonului de roșu nefiind integrată armonic paletei culorilor de pământ.

Originalitatea viziunii artistice a lui Prud'hon s-a impus prin inedita interpretare a evanescențelor și formelor învăluite de halou luministic. Formulată de Prud'hon în *Psyche răpită* (1808), această viziune poetică a pictorului, animată de subtila stare de evaziune din convenționalul subiectelor abordate în epocă, s-a impus ca o reală contribuție în enunțarea

Pierre Guerin. *Întoarcerea lui Marcus Sextus*. Luvru

Anne-Louis Girodet-Trioson
Atala coborâtă în mormânt, Muzeul Luvru, Paris

Romantismului prin inflexiunile melancoliei. Dintre toți pictorii considerați „de tranziție", Prud'hon a operat trecerea de la Neoclasicism la Romantism, în modul cel mai evident, prin diversitatea mijloacelor plastice și expresive ale artei lui. Celebru prin compoziția intitulată *Psyche răpită*, Prud'hon se manifestă ca un romantic. Ecourile artei lui Correggio, strecurate în atmosfera de visare voluptoasă, anunță evaziunea în Romantismul secolului al XIX-lea. Starea de plutire, *clar-obscur*-ul învăluitor, trecerile nuanțate de la o formă la alta evocă lumina lunară. Alunecarea mângâietoare a umbrelor și luminii pe forme, atitudinea de abandon și gestica feminină delicată sunt reperele unui univers artistic de mare sensibilitate. Misterul și starea de plutire în evanescent al acestei compoziții, farmecul obosit al unora dintre portrete sau picturalitatea vibrantă a desenelor sau eboșelor realizate de pictor îl definesc pe Pierre-Paul Prud'hon ca marele poet al generației lui, artistul a cărui operă face legătura între pictura secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea.

Tendința receptată la mulți dintre tinerii discipoli ai lui Louis David sublimează preocuparea pentru o scenografie de tip neoclasic și, totodată, pentru o anvelopă luminoasă încărcată de mister romantic.

Dintre ei, **Anne-Louis Girodet-Trioson** (1767 – 1824) se numără printre pictorii a căror viziune face trecerea de la Neoclasicism către Romantism. Lucrarea sa *Atala coborâtă în mormânt* (1808), subiect inspirat din opera lui Chateaubriand, creează, atât prin subiect, cât și prin scenografie și prin valorile luministice, o atmosferă de mister, o ambianță animată

Pierre-Paul Prud'hon *Psyche răpită*, Louvre, Paris

François Gérard *Letizia Bonaparte*

de vibrație poetică. Pictorul este sedus de subiecte înfiorate de clar-obscur și de poezia lunară. Tot atât ca *Somnul lui Endymion*, *Zefir dă la o parte frunzișul*, sau *Danae* dezvăluie atât poezia clar-obscurului cât și grația de tip lasciv.

Girodet manifestă un interes deosebit pentru poeziile lui Ossian și pentru semnificațiile eroice din texte, comparate cu gesturile eroice ale lui Napoleon. Viziunea sa proiectează personaje fantomatice, generali, umbre ale războiului, corpuri transparente și străvezii într-un joc de lumini fosforescente, vapori și ceață. În 1810, pictorul se inspiră din evenimentele istorice desfășurate în timpul Imperiului lui Napoleon.

Valoarea operei lui Girodet constă în tratarea subiectelor care au pregătit Romantismul și, mai mult decât atât, în folosirea tehnicii *ce clair-obscur* mistere, preluate de către pictorii Romantismului. Unul dintre tinerii care i-au frecventat atelierul, Gericault, strălucit reprezentant al Romantismului, a fost un transmițător al experienței lui Girodet, ducând mai departe aspirațiile și idealurile pictorului.

Printre artiștii generației amintite este și **Marie-Guilhelmine Benoist** (1768 – 1826), pictoriță a cărei operă s-a impus prin viziunea modernă, prin procedeele plastice și exotismul subiectelor. Interpretarea *Portretul unei negrese* (1800) face proba forței personalității artistei în ceea ce privește expresivitatea picturală. Insolitul portret al negresei cu turbanul alb este de semnalat, în ansamblul picturii franceze, ca moment important în trecerea către pictura secolului al XIX-lea. Șocantă este aplicarea culorii în fundal, în concepția *à plat*, bidimensionalitatea ecranului egal ca intensitate a fundalului, fără sugestia adâncimii, expresie a unei concepții neobișnuit de modernă pentru epocă. Ecranul auriu face contrast puternic cu silueta delimitată a celorlalte suprafețe de culoare. Curajul pictoriței se vădește, în plus, în stabilirea acordului tonurilor primare, în prezența suprafeței albastre a drapajului alăturată galbenului și brunului cafeniu. Neobișnuitele raporturi calorice ale tonurilor primare și ale intensităților luministice de închis-deschis creează repere vestitoare ale picturii lui Gauguin.

A DOUA GENERAȚIE DE PICTORI NEOCLASICI

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780-1867) ocupă locul central în cea de-a doua generație a pictorilor Neoclasicismului.

Născut la Montauban în Langue Docque, Ingres și-a început studiile la Academia din Toulouse, în 1797, după care se afla la Paris, printre elevii lui

Ingres *Portretul doamnei Devauçay*

David. În 1780 primește Premiul Romei și rămâne în Italia până în 1806. Își asigură existența din realizarea portretelor, desenelor și picturilor în ulei. Este epoca în care pictează portrete de mare calitate artistică printre care *Frumoasa Zelie* (portretul Doamnei Aymon) și portrete ale membrilor familiei Riviere. Dintre acestea din urmă *Portretul domnișoarei Riviere* (1805) poate fi considerat printre capodoperele creației portretistice a pictorului. Aflat la Roma, sensibilitatea lui Ingres evoluează pe traseul davidian. Compoziții cu subiecte mitologice, asemănătoare unor camee de mari dimensiuni pictate într-o paletă de culori neexpresive construiesc un univers artificial, în spirit academist. Printre lucrările realizate în această etapă sunt. *Oedip și Sfinxul*, *Tetis implorând pe Jupiter*. Rămas în Italia până în 1824, Ingres a lucrat la Roma. Orașul care găzduiește pe atunci foarte mulți francezi era evocat de Chateaubriand în celebrele cuvinte: „în acel timp Roma era capitala Franței".

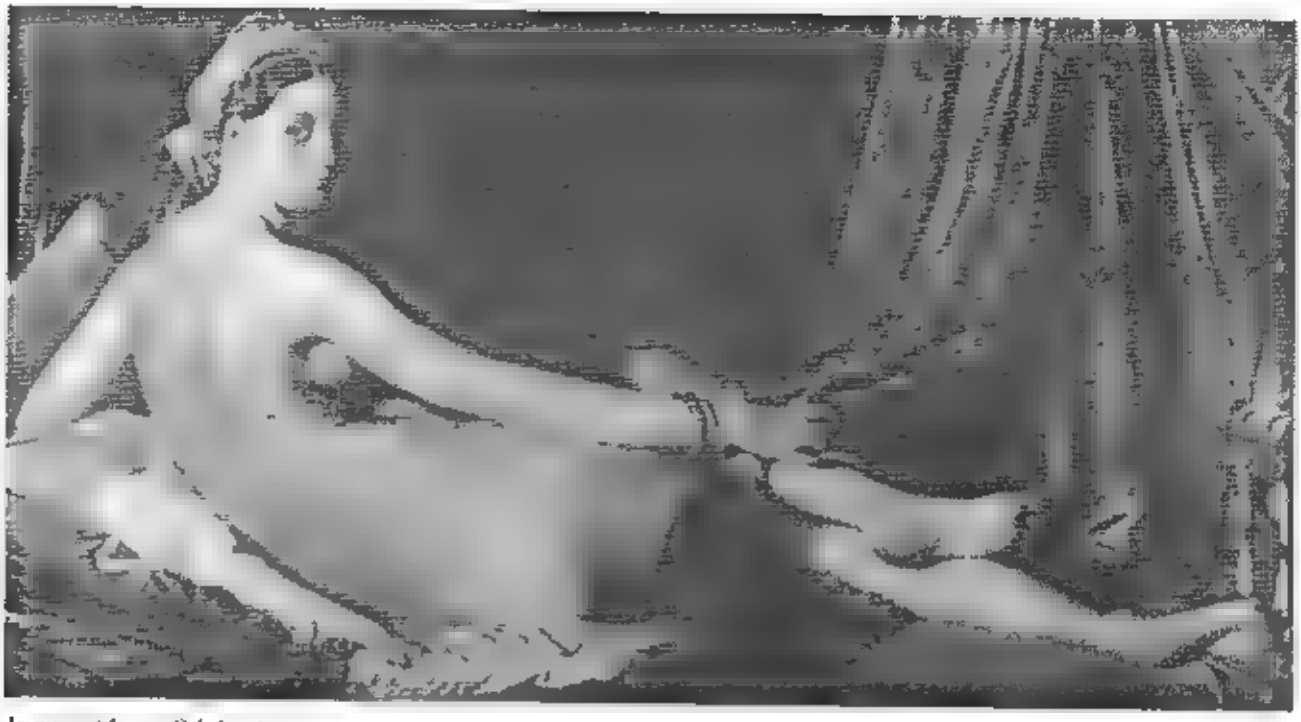
Câteva compoziții cu subiecte inspirate de Renaștere și de figuri emoționante ale cu tum secolului al XVI-lea dau o nouă lucrări cu titlurile *Capela Sixtină*, *Rafael prezintându-l pe Cardinalul Bibiena*.

Ingres. *Portretul domnișoarei Riviere*

Tot Italia îi inspiră lui Ingres celebrele nuduri de odalisce, scenele de interioare cu nuduri și băi turcești. De fapt, *Marea Odalisca* (1814) va fi sinteza acestor studii, crochiuri și lucrări finite.

Capitolul dedicat subiectelor cu caracter oriental constituie zona exotică a operei lui Ingres. O senzualitate gravă, aproape religioasă, cu inflexiuni și sinuozități abil înscrise în ondularea trupurilor configurează o lume a nudului feminin neimaginată până atunci în pictura franceză. *Odalisca*, *Venus Anadiomene*, *Izvorul* sunt imagini ale femeii tinere, evocată de Ingres în atitudini de așteptare sau de odihnă, de visare sau de provocare senzuală. Fie mult alungita siluetă a torsului prezentat în *Marea Odalisca*, despre care s-a spus că are două vertebre în plus, și a cărei noblețe și eleganță au rămas proverbiale în istoria nudului, fie formele rotunde ale personajelor senzuale de tip oriental, operele lui Ingres definesc un ideal clasic de frumusețe feminină, diferit față de idealul feminin

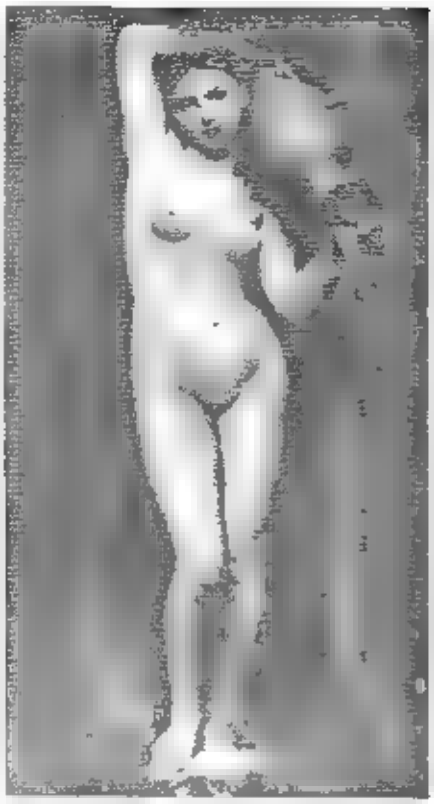
Ingres. *Portretul doamnei de Haussonville*



Ingres. *Marea Odaliscă*

din epoca Versailles sau din arta stilului Rococo. Compozițiile cu nuduri pictate de Ingres în această perioadă sunt poemele unui extraordinar desenator care transformă anatomia într-o splendidă caligrafie și care redă, cu un remarcabil spirit al realității, carnația și epiderma aurie a femeii orientale. Se poate spune că nudul împreună cu portretul asigură calitatea majoră a artei lui Ingres. Capodopere ca *Domnișoara Rivière*, *Portretul doamnei Leblanc* și, mai ales, *Portretul domnului Bertin* marchează crucial concepția despre portret în pictura secolului al XIX-lea. Experiențele acumulate în portretul francez în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea cunosc prin Ingres încheierea unui lung proces al căutărilor stilistice, propri. spiritului francez. Traseul care poate să fie urmărit, începând din secolele al XV-lea și al XVI-lea, de la creația lui Fouquet și Clouet, prin alăturarea experienței flamanzilor reverberată în pictura lui Corneille de Lyon, a atins maximele de performanță tehnică și de expresivitate artistică în epoca Versailles și în arta stilului Rococo. Grația și eleganța ținutului modelului, frecvent întâlnite în portretele stilului Rococo, își au ecoul în *Portretul doamnei de Senonnes* (1816) și în *Portretul doamnei Leblanc* (1823) pictate de Ingres. Pe traseul

Ingres. *Nud la baie*



Ingres. *Izvorul*

Ingres. *Oedip și Sfinx*

maturizării portretisticii sale, Ingres a introdus etapa sublimării în planul expresiei și stilului. De această dată este un stil personal și nu stilul epocii, stilul creat de un mare desenator care îmbogățește problemele portretului psihologic cu sublimarea expresivă a liniei și ritmului compozițional. *Portretul doamnei de Rivière* este, în acest sens, o adevărată capodoperă.

Linia balzaciană a pătrunderii în universul secret al psihologiei vârstei înaintate, cu implicațiile biologice și cu modificările în planul eului, ilustrează o nouă concepție explicativă și formulată în *Portretul domnului Bertin*. Prin [illegible] de neîncredere și bănuială expresă a prudenței și evaluării lucide a adversarului dezvăluie o lume tainică a psihologiei umane, despre care pictorii nu au comunicat prea mult până la [illegible] data. Mișcările și posesive ale lui Bertin primesc expresia și forța asemănătoare [illegible] concentrată în [illegible] tipul Bertin [illegible] simbolic, egoist și cinic, al lumii bancherilor și marilor [illegible] Franței moderne. Bertin este burghez în sensul capitalismului. Universul psihologic analizat în dramaturgia lui Flaubert este regăsibil în *Portretul domnului Bertin* pictat de Ingres. Studiile numeroase făcute pentru *Portretul domnului Bertin* dezvăluie forța [illegible] în zona psihologiei și a caracterului tipologic uman. Pictorul francez surprinde expresia burghezului [illegible] de [illegible] exemplar reprezentativ [illegible] ascensiune [illegible] „Un [illegible] Sarl[illegible] [illegible] ațiilor era astfel dat, Bertin fiind unul dintre reprezentanții noii forțe sociale.

Modelațiile plastice folosite de Ingres s-au concentrat asupra problemelor de desen [illegible] construcție. Comentariile sale nu fac distincția mari între culori și pictură. [illegible] creșterea culorii nu este necesar pentru o pictură", afirma Ingres. „Un lucru bine desenat este totdeauna bine pictat" iar „probitatea artei este desenul". Acest loc decisiv atribuit desenului a fost susținut de genul creator al artistului în [illegible] transfigurătoare a formei a depășit uscăciunea neoclasică prin puternica impresie de viață infuzată liniei. Desenele lui Ingres mărturisesc forța mare a artistului în stăpânirea liniei îmbogățite prin expresia plastică. Este desăvârșit. Ingres și-a definit concepția și viziunea sub impenetrabilitatea

Ingres *Portretul domnului Bertin* (studiu)

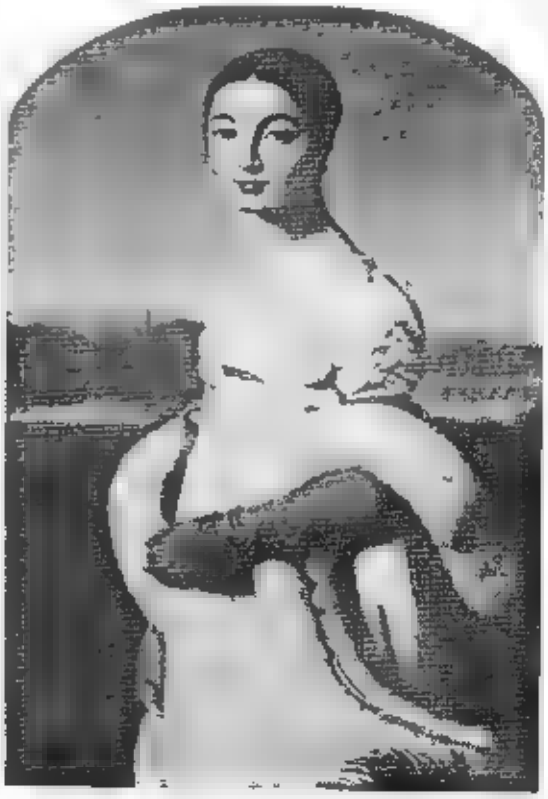
fascinației purității liniei și formei stilizate, înalta măiestrie artistică urcând în registrul sublimării expresive a *liniei și formei*.

Ingres. *Portretul doamnei Riviere*

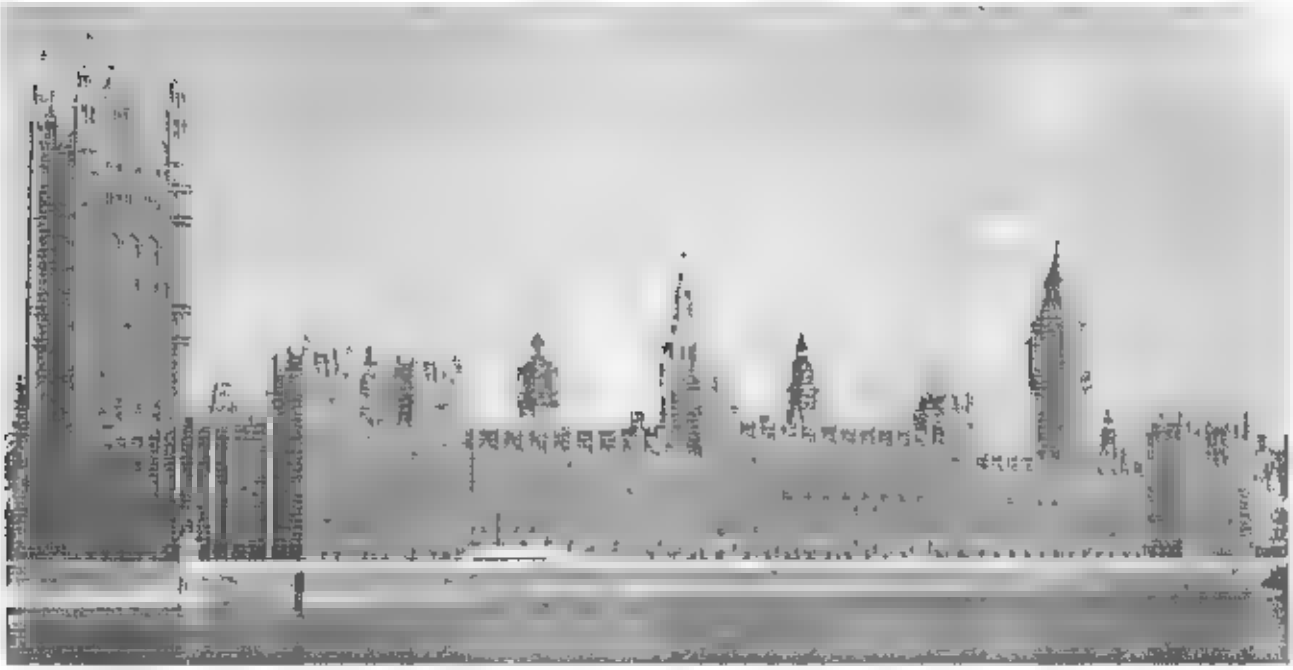
Ingres. *Portretul domnului Bertin*

În acest univers al stilizării și decantării formei, Jean-Dominique Ingres se alătură desenatorilor și artiștilor de geniu ai portretisticii universale.

Ingres *Portretul domnișoarei Rivière*



ANGLIA
LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA
ŞI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA



Sir Charles Barry *Parlamentul Londrei (Palatul Westminster)*

ARHITECTURA

Secolul a. XIX-lea s-a conturat în arhitectura engleză ca secolul proiectelor de sistematizare urbană, de desfăşurare a construcţiilor căilor ferate, drumurilor, podurilor şi canalelor. Revoluţia industrială a concentrat progresul societăţii asupra forţelor productive, asupra maşinilor şi mai puţin asupra creaţiei spiritului.

Revoluţia industrială şi exodul rural au dat un puternic impuls construcţiilor de locuinţe, uzine şi ateliere.

Arhitectura civilă a avut o perioadă de reînviere a stilurilor. Pentru epoca de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi primele decenii ale secolului următor dintre arhitecţii englezi reprezentativi este de amintit numele lui **John Nash** (1752 – 1835), autorul *Pavilionului regal de la Brighton*. Viziunea neoindiană şi supradimensionarea edificiului, concepţia neobişnuit de exuberantă a formelor, fantezia capricioasă inspirată din arta Extremului Orient reflectă gustul estetic al epocii. Cupole şi turle asemănătoare minaretelor, ogive arabe în forma potcoavei, panouri dantelate decorativ, asemănătoare ecranelor perforate din arta maură, sunt întrunite în ansamblul de la Brighton, celebru mai mult pentru bizareria decât pentru frumuseţea sa.

Sir John Soane (1753 – 1837) este, de asemenea, un nume prestigios în epocă, el fiind constructorul a cărui viziune originală a rămas exemplară prin soluţiile folosite pentru clădirea muzeului care îi poartă numele.

Începând cu 1840, arhitectura engleză cunoaşte o reînviere a interesului pentru morfologia gotică, construcţiile înălţate sub semnele noii orientări stilistice atingând apogeul între 1855 şi 1885. John Ruskin, coretician şi mare admirator al stilului gotic, a fost unul dintre animatorii *curentului Neogotic englez*. În

cartea sa *The Stones of Venice (Pietrele Veneției)* scrisă în 1831. Ruskin avansa ideea posibilității preluării esteticii goticului venețian ca model perfect pentru arhitectura modernă engleză și pentru arhitectura din zonele unde se vorbește engleza. Ruskin a propus, ca un adevărat antidot împotriva arhitecturii clasice a Greciei și Romei antice, întoarcerea la arhitectura medievală. Bostonul a fost printre primii receptori ai gândirii lui Ruskin în America. *Harvard University Memorial Hall*, *Old South Church* au fixat reperele morfologice ale acestui ***New English architectural style, Ruskinian Gothic*** (caracterizat prin policromia materialelor) și ***stilul Celui de al Doilea Imperiu Francez*** (*Old City Hall* din Boston) au persistat în timp, dominând scena arhitecturii americane.

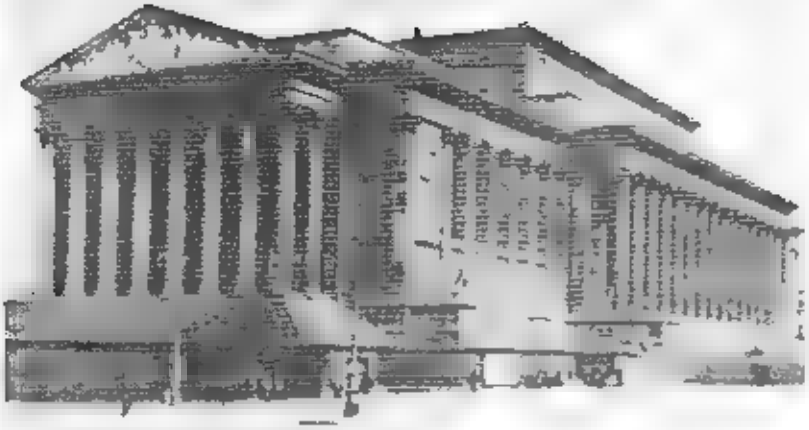
Printre arhitecții englezi adepți ai ***Neogoticului*** se înscrie și **Sir Charles Barry (1795 – 1860)**, constructorul care a reclădit *Palatul Westminster* din Londra după incendiul din 1834. Ansamblul devenit astăzi *Parlamentul Londrei*, desfășurat pe impresionanta suprafață de 3 ha, a primit forma finală în anul 1860, cuprinzând 1000 de încăperi, 100 de scări și 3 km de coridoare. Interiorul palatului, bogat împodobit cu decorații colorate în roșu regal și cu garnituri de aur, cu plafoane nervurate și aurite, este expresia orgoliului național și a preferințelor estetice britanice.

O interesantă corespondență cronologică cu germanii secolului al XIX-lea se poate observa în abordarea, cu precădere, a aceloraşi soluții bizare inspirate din morfologia gotică. În Germania, regele Ludwig al II-lea al Bavariei comandase să fie ridicată la Neuschwanstein construcția unui capricios castel neogotic, căruia nu îi lipsesc turnurile, bolțile nervurate, crenelurile și locurile de tragere, fiindu-i asigurat întregul arsenal al sistemului de apărare medievală. La interior mobilierul cu decorație flamboyantă, coloanele și sculpturile completează ambianța evocatoare a Evului Mediu.

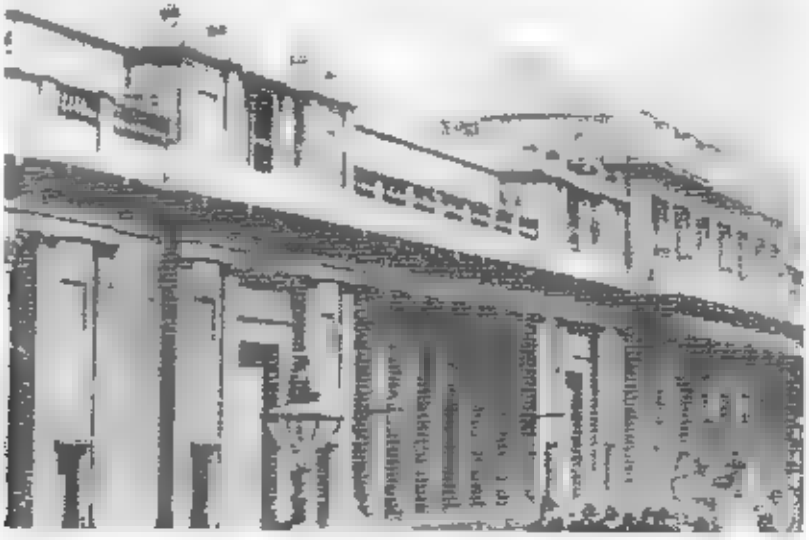
Eclectismul a cunoscut în arhitectura europeană a secolului al XIX-lea, dar și în arhitectura altor continente, forme dintre cele mai fanteziste. Construcțiile regale neogotice din Anglia și Germania nu sunt, probabil, cele mai caracteristice. Iată la sfârșitul secolului al XIX-lea și în primii ani ai secolului al XX-lea, în zonele de cultură și limbă engleză s-a conturat

John Nash *Pavilionul regelui din Brighton*

H. L. Elmes.
St. George's Hall, Liverpool



Decimus Burton. *Atheneum Club*, Londra

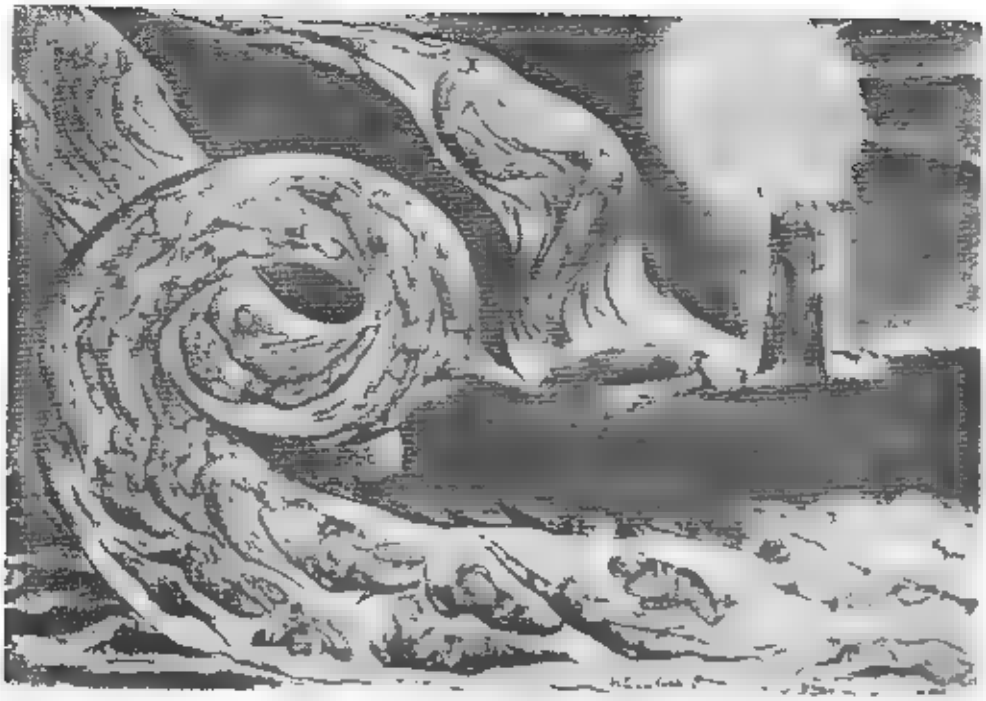


Sir John Soane. *Banca Anglier*, Londra

[illegible] de Newport, R. I.

[illegible] ale franceze [illegible] celui de-Al [illegible]

Islandi, splendidele palate și grădinile reședințelor (*Chateau sur Mer, Marble House, Rosecliff, The Breakers, The Elms*) oferă gustul și mentalitatea stilurilor europene în forme aristocratice dintre cele mai convingătoare.



William Blake *Paolo și Francesca*. Muzeul orașului Birmingam

PICTURA

Școala de pictură engleză evoluează, în secolul al XIX-lea, în coordonatele a trei momente stilistice importante: **Romantismul, Școala peisagistică** și **Grupul Prerafaeliților.**

ROMANTISMUL ENGLEZ

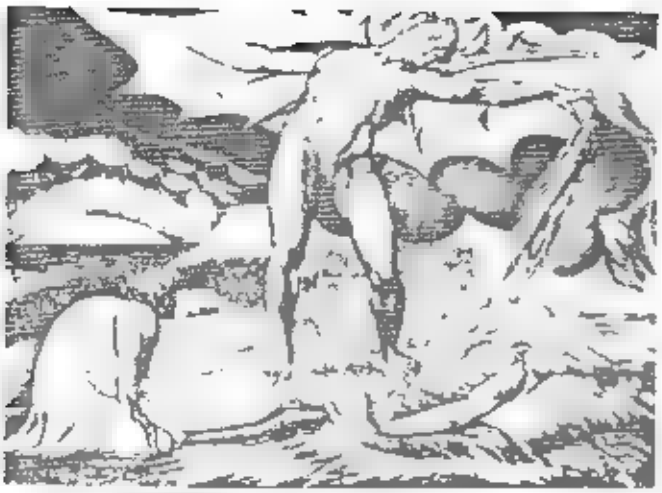
Romantismul englez a fost reprezentat de trei pictori: Hans Heinrich Füssli, William Blake și Samuel Palmer, a căror opere au conturat interpretări dintre cele mai bizare și excentrice, considerate aparținând Romantismului, și anunțând un fel de Expresionism.

Hans Heinrich Füssli zis **Henry Fuseli** (1741–1825) este elvețian, originar din Zürich. Inițial preot, a venit în Anglia, la 22 de ani, unde a rămas toată viața, cu excepția unei șederi de 8 ani în Italia. Ajuns profesor la Academia regală din Londra, pictorul elvețian a adus în pictura engleză o viziune cu totul bizară și fantastică. După ce în secolul al XVIII-lea portretul englez cunoscuse strălucitele rezultate ale pictorilor William Hogarth, Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough și George Romney și ale pictorilor care în secolul următor au continuat să lucreze în coordonatele stilistice specifice Școlii engleze – Henry Raeburn sau Thomas Lawrence – linia asimilării portretului francez „de aparat" a primit expresia particulară a sobrei eleganțe britanice. Orientării estetice tradiționale i s-a alăturat viziunea excentrică, încărcată de bizar, proprie lui Fuseli. Condițiile mediului natural al Elveției, relieful muntos cu înfățișare legendară, cu schimbările brusce ale temperaturii și presiunii atmosferice, pot fi unele explicații ale influenței mediului geografic asupra unui univers artistic, cum este cel al picturii lui Fuseli.

Viziunea artistică încărcată de fantast a lui Fuseli evocă, în parte, moștenirea primită de pictor în țara sa natală.

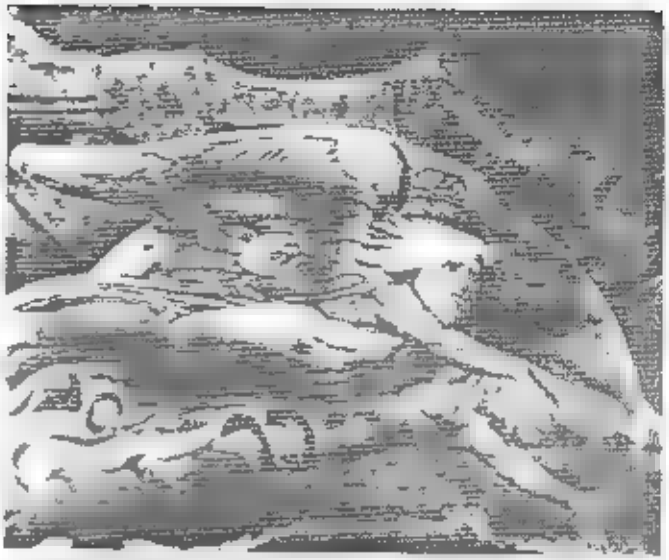
În compoziții ca: *Mica zână* și *Lady Macbeth*, personajele par dominate de spaimă. Bizarul și starea de neliniște sunt susținute de gesturi teatrale și patetice. Concepute în armonii cromatice întunecoase, imaginile pictate de Fuseli sunt încărcate de tonuri bituminoase din care răsar ca sub efectul unor reflectoare puternice siluete fantomatice, asemănătoare unor duhuri înspăimântate. Zonele luminate primesc armonii reci. Fie tonuri de albastru-violaceu, fie verzuiuri străvezii, cu transparențe de spectru, universurile cromatice tulburătoare ale tablourilor lui Fuseli anunță desfășurarea unor presupuse drame.

S-a spus despre arta lui că „este capricioasă cu efecte manieriste, extravagantă și morbidă", „că este o prefigurare a Suprarealismului". Viziunea lui Fuseli rămâne interesantă, în acest sens, ca un enunț al universului suprarealist și expresionist din arta secolului al XX-lea.

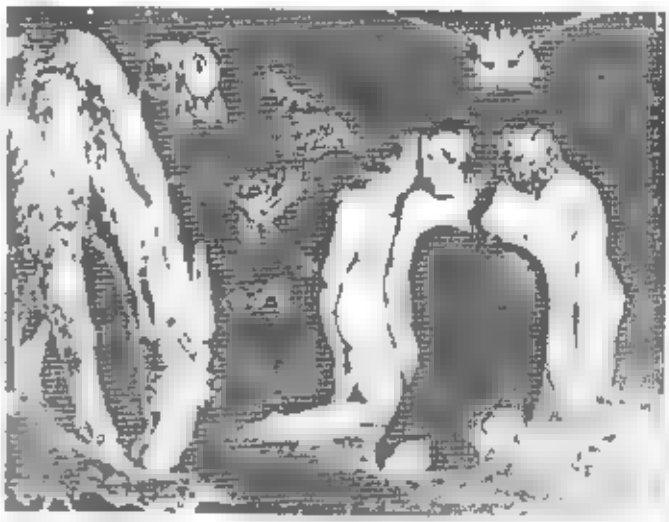


Blake. [illegible]

William Blake (1757 – 1827). Primul pătrar al secolului al XIX-lea este dominat de pictura vizionară a lui William Blake. Cuvântul nebun de contemporanii săi Blake a impus un pictor englez un punct de vedere ce puțin cadat pentru atitudinea unui om modern. Pictorul se credea îndrumat direct de voința și forța divină. Imaginile sale fantastice inserau prezența [illegible] oameni ce să ilustreze necesitatea existenței artistului pe care în scopul pătrunderii la îndemâna oamenilor a acestor viziuni cu caracter religios, mistic [illegible]. Această concepție a lui Blake va determina interpretarea sa, parțial romantică, temele cu caracter fantastic și atitudinea [illegible] prin excelență subiectivă. Tablouri ale sale *Dante și Virgiliu la intrarea în Infern* (1824 – 1827) (Tate Gallery, Londra), *Papa Simoniac* (1824 – 1827) (Tate Gallery, Londra), *Satan în mijlocul [illegible]* (1825) (Tate Gallery, Londra) sunt interpretate cu o stranie fantezie, soluțiile plastice fiind diferite de [illegible] rezolvările contemporanilor. Personajele [illegible] brate, proiectate în spațiu coșmaresc, par să anuleze legea gravitației. Gesturile teatrale, tragice sau une[illegible] ce sunt toate necelmingătoare. Blake imaginează scene cu actori fără coerența acțiunii. Obsesiile cosmice îmbrățișează realul [illegible] recognoscibilul cu fantasticul. *Hecate* (National Gallery din Londra), [illegible] imagine a mitologiei antice [illegible] spectre [illegible] ale magiei și vrăjitorilor, nu putea fi concepută mai potrivit decât de [illegible] lui Blake. Capul monstruos cu trei capete ieșind din trupul ghemuit este imaginat ca fiind duh al [illegible] energiilor malefice expresie a spaimei [illegible] dătător de spaime și de halucinații. Foarte [illegible] sabia regelui [illegible] specifică engleză a

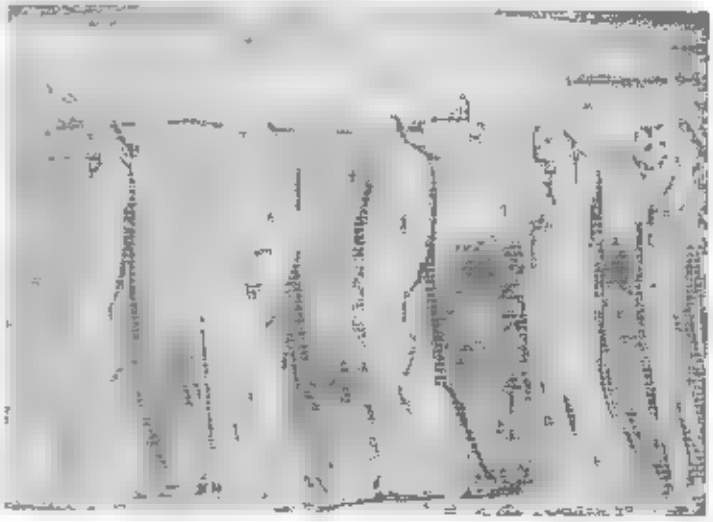


Blake. [illegible]



Blake. *Hecate*

Blake. *Prințesa [illegible]*. National Gallery, Londra



Henry Fuseli. *Coşmarul.* Goethemuseum, Frankfurt

prezentării operei etalate în cadrul muzeului londonez adaugă lucrării un plus de aură misterioasă. Interiorul vitrinei în care se află *Hecate* este singura zonă luminată a spațiului desăvârșit întunecat al sălii muzeului. Desprinsă din întunericul profund al sălii, *Hecate* se proiectează asemenea unui duh înfricoșător venit din tenebre cosmice.

Prin contrast, contemporanul său Turner, marele peisagist, se distinge în cadrul artei engleze a epocii

Fuseli. *Visul unei nopți de vară*

ca vestitorul luminii și al exploziei spectrale a culorilor în pictură.

Și totuși, colorismul lui Blake s-a impus prin substanțiala contribuție adusă paletei cromatice și prin atenția acordată problemelor luminozității. Raporturi calorice de tonuri reci și calde, de albastrum și roșu violaceu se impun prin transparență și fluiditate. Tonurile ușoare, cristaline au o remarcabilă luminozitate.

Ca ilustrator Blake a gravat imagini pentru unele poeme scrise de poeți contemporani și pentru desenele unor artiști inspirați de subiecte biblice precum și pentru *Divina Commedie*. Mai mult decât atât, poemele scrise de el au fost ilustrate cu gravuri proprii.

În ceea ce privește modalitățile plastice folosite de Blake, este vizibilă lipsa formației clasice. Deși fusese un timp elevul Școlii Academiei Regale, profesional a rămas marcat de lacune toată viața.

Pictor, gravor și poet, William Blake a fost artistul a cărui personalitate și spirit mistic, neînțelese de contemporanii săi, a formulat viziunea Preromantismului englez.

Samuel Palmer (1805 – 1881). În pictura engleză de peisaj, Samuel Palmer s-a impus prin concepția extatică a comuniunii mistice cu natura, pictorul amplificând stările afective ale propriei simțiri prin proiecția asupra peisajului natural. Picturile sale, cum este *Grădina de la Shoreham*, 1829, (Victoria and Albert Museum, Londra) prezintă, în viziune transfigurată, aspecte ale vegetației de toamnă, frunzișuri aurii și violacee, coroane gigantice de copaci, în bolta cărora personajele apar sub forma unor minuscule siluete.Tablourile lui Palmer dezvăluie exaltata bucurie în fața frumuseții naturii și sentimentul împărtășirii mistice a artistului cu natura.

Din punct de vedere plastic, Samuel Palmer se afirmă în pictura engleză cu o remarcabilă contribuție în ceea ce privește paleta cromatică. Se spune că pictorul este un precursor al Impresionismului și Postimpresionismului. Zonele de lumină ale tabloului strălucesc sub efectul acordurilor luminoase, ale tonurilor calde de galben-auriu, orange și roșu. Zonele de umbră sunt acoperite, în mod șocant și demonstrativ, cu acordurile culorilor reci și transparente, complementare tonurilor calde ale suprafețelor de lumină. Violet și galben, violaceu și orange sunt raporturile stabilite pentru jocul umbrei și luminii. Remarcabilă, de asemenea, este aplicarea curajoasă a raporturilor de complementaritate roșu-verde, galben-violet, alăturarea în paletă spectrală a tonurilor primare (roșu, galben, albastru) și a tonurilor binare (orange, verde, violet).

Cu toate prin modernitatea folosirii armoniilor spectrale viziunea coloristică a lui Samuel Palmer se integrează experimentelor cromatice ale peisagiștilor englezi, grupați în remarcabila școală în care s-au afirmat nume ca John Constable, Richard Parkes Bonington, Joseph Mallord William Turner.

PICTURA DE PLEIN-AIR – PEISAJUL MARIN

În secolul al XIX-lea, pictura cunoaște în Anglia un moment de apogeu în cadrul peisajului, gen mai puțin dezvoltat în secolele precedente.

Cea mai bogată în umiditate, caracterul dramatic al atmosferei peisajului britanic vor constitui subiectul observațiilor unor pictori englezi ce se vor consacra acestor studii. Rezultatele inedite ale picturii unor artiști ca **John Constable, Richard Parkes Bonnington** și, mai ales, **Joseph Mallord William Turner** au determinat apariția viziunii moderne a [illegible] cromatice și, totodată, au stimulat căutările morfologice ale procedeelor viitoare ale pictorilor de [illegible], în special ale artiștilor francezi.

John Constable (1776 – 1837). Preocupat să surprindă expresia naturii în mișcare și transformare, John Constable folosește cea mai prielnică tehnică în [illegible] tehnica acuarelei. Formația artistică a lui Constable a fost completată de interpretarea și [illegible] operelor unor importanți peisagiști olandezi [illegible] secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. Interesat de [illegible] e de *eclairage* ale picturii lui Lorrain, pictorul englez a observat cu atenție și strălucirea paletei [illegible] Gainsborough. Preocupat de peisajul marin, de [illegible] și de ambianța cu ceruri și perspectivă aeriană [illegible] Constable circulă mult în Anglia, observă [illegible] numeroase schițe și acuarele. Pictorul își [illegible] e mari pânze. Notările fidele ale transformării naturii de-a lungul anotimpurilor îi servesc [illegible] să fixeze atmosfera și stările luministice ale [illegible] Constable studiază influența luminii în [illegible] caracteristice și realizează efecte de mare [illegible] a [illegible] atât în pictura în ulei cât și în acuarelă. Lumina filtrată, lumina în stare de vapori [illegible] are de o frăgezie devin subiectele fundamentale [illegible] pictorului.

John Constable, *Catedrala din Salisbury*
National Gallery, Londra

În ulei, Constable folosește pasta succulentă și savuroasă. În ceea ce privește problema cromatică, pictorul este la curent cu descompunerea luminii albe în componentele ei de culoare. În concepția lui Constable, prisma este sursa de realizare a paletei spectrale. În multe dintre peisajele sale marine, pictorul sugerează senzația atmosferei încărcate de seva ploii sau de roua dimineții.

Preocupat de atmosferă și de stările luministice, pictorul își propune, mai mult decât atât, să surprindă influența luminii asupra diferitelor medii. În peisajele cu arhitectură și natură rurală, cromatica vegetației fremătătoare și copacii cu coroane ample acoperă aproape complet spațiile. Brunurile opace ca și bitumurile lipsesc. Tonuri roșcate și gruri colorate, verzuiuri ușoare sau colorate sunt asigurate de fluiditatea pastei. Suprafața de culoare este acoperită cu tușe bidimensionale *a plat*.

Peisajele lui Constable impresionează prin grandoare. Copaci uriași, stejari ale căror coroane urcă spre cer acoperă pânza aproape complet. Formele ample ale naturii și vegetației care îl inspiră degajă în pictura lui Constable o măreție particulară nemaiîntâlnită în creația peisagiștilor altor țări.

Problema transparenței culorii constituie o importantă preocupare cromatică pentru pictorul englez. Cerul, norii, apa au fluiditate. Surprinderea mișcării norilor, a freamătului vegetației, a prospețimii luminii precum și sugerarea umidității atmosferei, a reflexelor culorilor în apă, a mișcării norilor purtate în umbre căzute pe pământ sunt aspecte caracteristice ale picturii lui Constable.

Constable *Doamna Constable* Nationa Gallery Londra

Schițele și acuarelele mai mult decât compozițiile elaborate, ilustrează și definesc, în mod deosebit, vivacitatea și spontaneitatea temperamentului artistului.

Paleta scă dată în lumină folosește tonuri curate, neamestecate pigmentare. Tonurile primare de albastru sau galben sunt aplicate în suprafețe mari de culoare.

Linia de orizont coborâtă foarte jos, cerul înalt și albastru oferă prin vastitatea spațiului și prospețimea cromatică o luminozitate fermecătoare. Perspectiva mult prelungită a pășunilor acoperite de nisip, dialogul fremătător dintre cer și apă investesc imaginile inspirate de peisaje marin cu puternicul sentiment al visării poetice.

Raporturile calorice îndrăznețe de albastru și trandafiriu, albastru ce est și galbenuri sau rozuri aurii stabilesc un dialog cromatic îndrăzneț, aducând pictura lui Constable aproape de experiențele coloristice ale artei secolului al XX-lea.

Limba și sălăș impune în peisajul marin folosirea maselor mari de culoare. Imagini cu ceruri monumentale, colorate în albastruri compacte ce acoperă pânza de la [illegible] rezervă apei și fâșiei de pământ doar o treime din compoziție. Tușele sunt spontane și evidente. Tonurile de albastru și ocru-roz stabilesc relații calorice de culori reci și calde.

Bonington. *Colonada San Marco* [illegible]

Anii 1807 și 1808 conturează în creația lui Constable abordarea compoziției istorice și a portretului, fără ins ca pictorul să se dezpridă din preocupările sale pasionate pentru peisaj.

Richard Parkes Bonington (1801 – 1828). Crescut la Calais, Bonington a studiat la Paris unde l-a cunoscut pe Delacroix. Marele pictor francez îi va deveni prieten și apropiat în studiile de atelier. Din nefericire, pictorul a murit la 27 de ani, fără să atingă maturitatea creației. La Paris, Bonington a lucrat în atelierul lui Gros. În pictura engleză, el rămâne ca excelent acuarelist. Peisajele pariziene și cele din împrejurimile Parisului, animate de prezența apei, surprind cu spontaneitate momente caracteristice ale ambianței. Fie bazilicile de la Versailles, fie peisajele marine cu ceruri uriașe acoperite de jocul norilor, fie priveliștile de sat englez cu arhitectură și păduri seculare, aflate la malul lacurilor, toate sunt locuri admirate de pictor și evocate în acuarelele sale luminoase, bogat colorate. În pictura în ulei Bonington urmărește și realizează remarcabile efecte de fluiditate cromatică. Admirația sa fără rezervă pentru pictura lui Constable îi va stimula sensibilitatea coloristică către o paletă curajoasă, susținută de tușe puternice și evidente, de pensulație bogată și expresivă. Modalitățile proprii pictorului tânărului Bonington în ceea ce privește aplicarea tușei savuroase vor influența viziunea lui Delacroix și pe aceea a viitorilor pictori de la Barbizon.

Joseph Mallord William Turner (1775–1851). Preocupat până la obsesie de problemele luminii, William Turner va fi considerat regele britanic al acuarelei.

La vârsta de 14 ani este admis la cursurile Academiei Regale. Devine mai târziu pe rând și expună primele opere. Turner devine membru al Academiei la 24 de ani și este academician trei ani mai târziu. Pictorul a călătorit mult și a vizitat toată Europa apuseană.

Opera. Creația sa mai valoroasă se înscrie pe durata anilor 2[illegible] de viață.

Concepția despre valoarea sa ca artist și-a exprimat-o [illegible] pictorul [illegible] lăsate prin testament statului [illegible]. Turner a refuzat să și vândă unele dintre lucrările selectate și păstrate chiar atunci când i s-au oferit prețuri foarte ridicate. Pictorul a preferat să nu le înstrăineze, apreciind că „s-ar face risipă cu banii publici de vreme ce el lasă statului tablourile prin testament". Au rămas în aceste condiții mai bine de 300 de picturi și aproape 20 000 de acuarele.

În evoluția sa, Turner pleacă de la laviuri, în [illegible] gravurilor, desenelor și schițelor de [illegible]. William Turner pictează peisaje influențat de [illegible]. Urmează în ex[illegible] sa „vagabondajul". În străinătate, unde pictează acuarele și uleiuri, imagini care păstrează încă paleta cu gruri cenușii. Începeau să apară în preocupările sale problemele de [illegible].

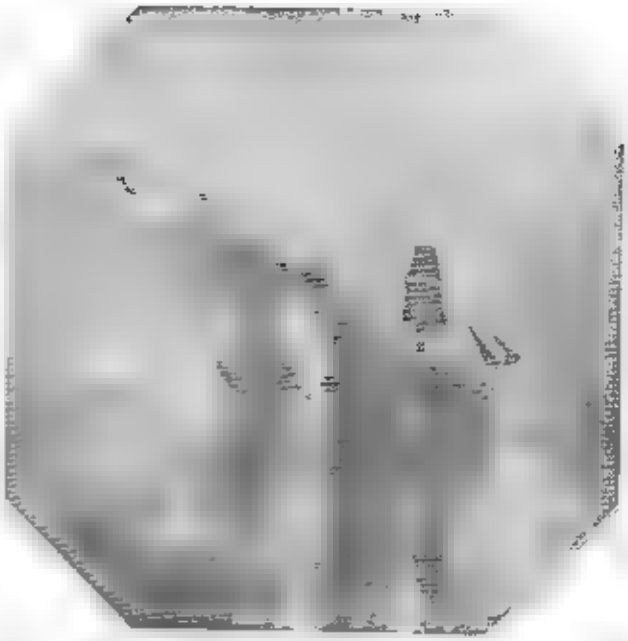
În anii 1803 și 1813 studiază efectele luminii asupra apei în marinele cu argintiuri, albastru și verde *[illegible] a Calais*.

Anii următori înregistrează un salt evident către pictura mai luminoasă. Pictorul admiră soluțiile folosite de Claude-Lorrain și de Watteau. Paleta tonurilor curate își face apariția, o dată cu prezența tonurilor calde de galben, roșu, orange, echilibrate cu cantități mici de albastru.

Anii 1819, 1829, 1840 sunt anii călătoriilor lui Turner în Italia. Lumina sudului îl fascinează fără ca [illegible] engleez să renunțe la atmosfera londoneză.

Urmează per oada de apogeu a anilor 1830, în care Turner folosește efectele luminii spectrale, fumul și ceața, vaporii de apă, atmosfera cristalină.

Acuarela evoluează în aceeași perioadă de la elanul romantic la exaltare. Desenul se estompează.

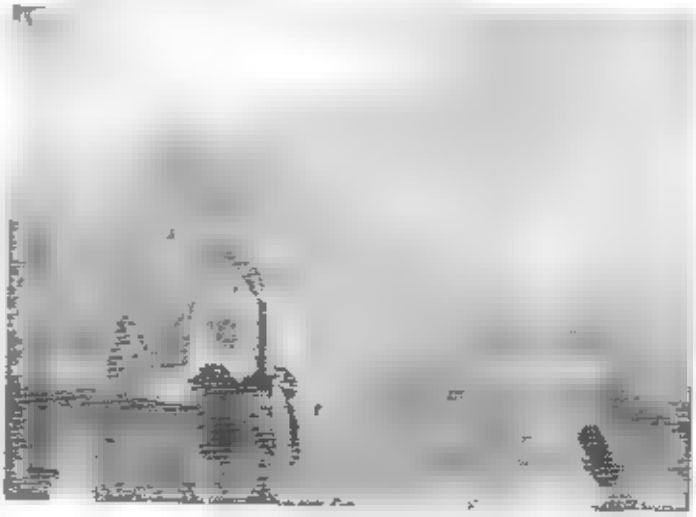


Turner *Focul sau Funeraliile lui Sir David Wilkie*

Culoarea trăiește prin ea însăși și nu ca element de umplere a contururilor. Lumina pare trecută prin prismă. Acordul de culoare, de tip spectral, folosește tonurile pure care se dizolvă une e în altele transformându-se în ceață luminoasă ce escaladează cerul. În acest mirific spectacol coloristic soarele apare ca un fel de explozie. Referitor la preocupările lui Turner pentru sugerarea luminozității, transparenței și umidității atmosferei, Constable afirma că „pictează cu abur colorat".

După 1830, Turner revine la subiecte vechi. Din 1835 lucrările pictorului sunt tot mai rar expuse. În 1851 Joseph Mallord William Turner retras sub un nume de împrumut, moare, lăsând patrimoniului

Turner *Temerarul remorcat în pădă[illegible] spre [illegible]*, National Gallery, Londra



Turner. *Peisaj* National Gallery Londra

cultural britanic o operă de sute de picturi în ulei și zeci de mii de acuarele.

Importanța școlii engleze de peisaj

Acumulările experienței înregistrate în acuarelă și în pictura în ulei din Școala engleză de peisaj pot fi considerate victorii ale colorismului în saltul către pictura modernă.

Experiențele cromatice ale peisagiștilor englezi se opun academismului prerafaeliților, ca și idealismului mistic și romantismului lui Blake.

Tehnica acuarelei, care exploata efectele de transparență, le-a permis peisagiștilor englezi să surprindă momentul, fugitivul, clipa în instantanee plastice

Turner. *San Benedetto* National Gallery Londra

Folosirea paletei spectrale o regăsim, în mod frecvent, la toți acești îndrăgostiți de transparențele aerului, luminii, cerului și apei.

Raporturile calorice ale tonurilor de cald-rece au îmbogățit în mod constant concepția asupra colorismului picturii engleze.

Deși nu este încă pictură de *plein-air*, în toată accepțiunea modalităților plastice, deoarece multe dintre schițele lucrate la fața locului erau reluate în atelier și elaborate compozițional, tablourile peisagiștilor englezi beneficiază de luminozitatea naturală. Evocată cu ajutorul exaltărilor cromatice, aceasta se apropie, astfel, de procedeele Impresionismului

Influența lui Turner asupra unor impresioniști este vizibilă îndeosebi prin folosirea luminii înțeleasă ca fenomen de refracție.

De fapt, Turner pune, cel puțin în parte, problemele tehnice ale colorismului impresionist, dar, totodată, și ale crizei formei, prin dizolvarea materialității și volumetriei formei, situație consemnată în etapa finală a experienței impresioniste.

Tendința spre bidimensionalitate, spre o imagine plană a fost înregistrată prin dispariția valorației și a raportării la spațiul fizic și la sugestia tridimensionalității

În calitate de strămoș al Impresionismului, Turner este cel care, prin conceptul planității imaginii, prin dizolvarea conturului și a geometrizării volumetrice a formelor în masa cromatică, are în creația lui și rădăcina viitoarei picturi abstracte.

GRUPUL PICTORILOR PRERAFAELIȚI

Arta prerafaelită apare în Anglia ca materializare a unei doctrine coerente bazate pe principiile estetice ale picturii Prerenașterii italiene, dominate de spirit medieval și de referințe la teme și subiecte religioase. Mișcarea prerafaeliților a durat doar cinci ani. Grupul, manifestat în viața artistică engleză în jurul anului 1849, a conturat afinități cu o doctrină estetică asemănătoare cu cea a mișcării pictorilor *Nazarenei* germani

Grupul prerafaeliților a fost impus publicului englez de către unul dintre cei mai valoroși critici moderni, John Ruskin.

Prerafaeliții s-au afirmat în *Salonul* din 1849, au fost criticați în 1850 și 1851, dar vor reuși să ajungă

[illegible] succes de public datorită lui Ruskin care îi va prezenta [illegible] și chiar iubiți de [illegible]

Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, Ford Madox Brown și Sir Edward Burne-Jones [illegible] pictori reprezentativi [illegible] *Frației prerafaelite*.

Considerați [illegible] exaltări mistice ca fiind ultimii artiști romantici englezi, prerafaeliții au conturat o concepție inspirată de subiecte biblice, dar și [illegible] Mediu sau Antichității. Subiecte [illegible] Evul Mediu sunt preluerate sentimental după gustul mic burghez. Unele lucrări au în atenție [illegible] *Ciclul Graal*, *Povestiri din Canterbury* de Chaucer sau subiecte din operele lui [illegible] Dante. Subiectele religioase ca și cele [illegible] Mântuitor [illegible] sunt compuse [illegible] compoziționale logice [illegible]

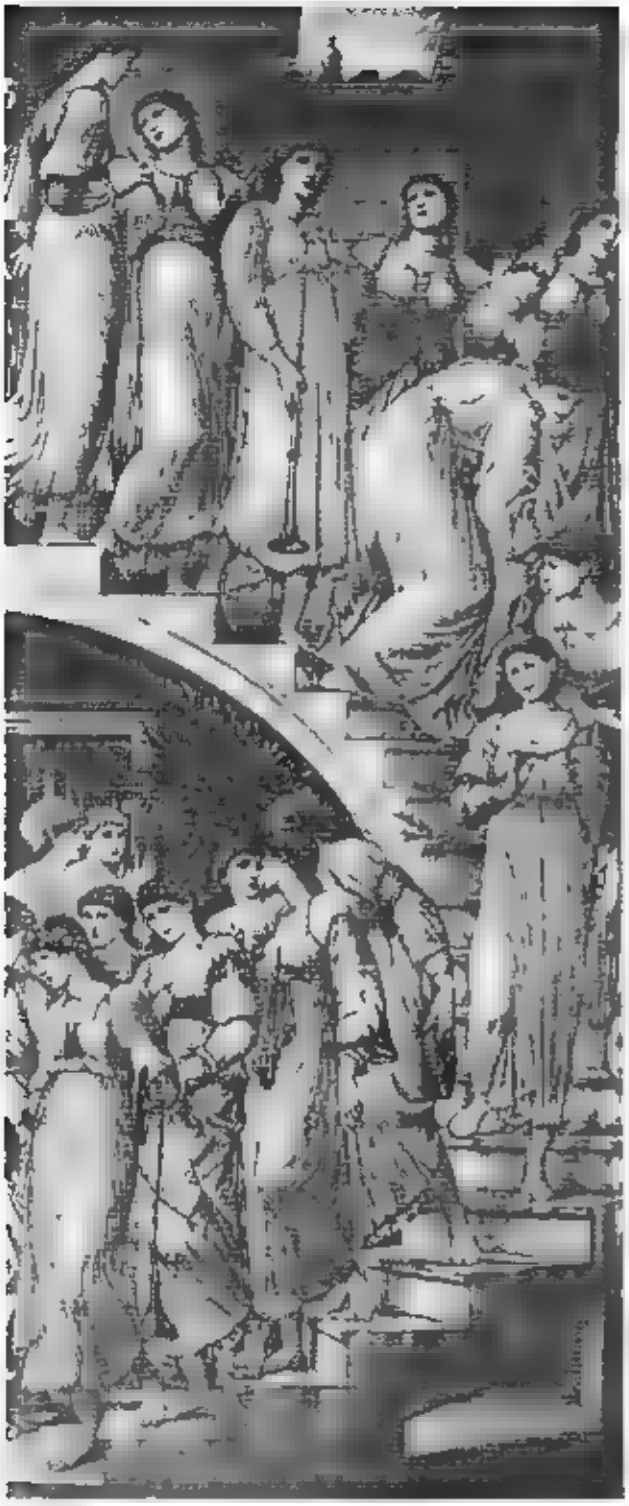
[illegible] este datorită de [illegible] folosesc [illegible]

Dante Gabriel Rossetti, *Paolo și Francesca*

modalitățile morfologice mai degrabă neoclasice sau academiste, uneori chiar cu eșuări în naturalism.

Lipsa de informație plastică a pictorilor englezi prerafaeliți este evidentă. Faptul că nu cunoșteau în profunzime arta italiană și negau orice fel de formulă de școală, susținând crezul picturii care nu are nevoie decât „să copieze natura cu naivitate" au determinat [illegible] în ceea ce [illegible] radicală cât și folosirea [illegible] moderne ale picturii [illegible]

[illegible] a [illegible] pictorilor prerafaeliților se face simțită în folosirea desenului fixat [illegible] concrete. Pensulația [illegible] de [illegible] compoziția confuză și aglomerarea de [illegible] panza fo osită fără preparație lasă impresia neprofesionalității. Paleta cromatică dezvoltă culorile acide, raporturile cromatice puternice, saturarea pigmentară nediferențiată. În general, imaginile sunt sufocate de aglomerarea detaliilor nesemnificative expresiv sau de abundența micilor suprafețe colorate discordant. De altfel, culoarea pare a fi un univers plastic, cu totul străin prerafaeliților. Armonia și rigorile Renașterii picturii italiene, frumusețile picturalității obținute de faimoșii portretiști englezi ai secolului al XVIII-lea, noutățile de ultimă



Edward Burne-Jones *Scara celestă* Tate Gallery Londra

orică a c[illegible] pictorilor englezi din pictura de peisaj sunt universuri artistice spre care interesul pictorilor prerafaeliți nu a fost atras deloc.

[illegible] grupări [illegible] ce, doi pictori proeminenți sunt **Dante Gabriel Rossetti** și **Sir Edward Burne-Jones**

Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882), de origine italian, este fiul unui revoluționar din Napoli adus în Anglia în 1820 de secretarul poetului Byron. Viitorul pictor va deveni unul dintre artiștii reputați ai grupului. Tânărul Rossetti a luat lecții cu pictorul Brown, a scris versuri și a expus prima dată în 1849 un tablou intitulat *Copilaria Fecioarei*. Imaginea este încărcată de aluzii, de alegorii și simboluri.

În 1850 Rossetti picta într-o manieră ciudată, cu pastă uscată și culori intense. Stranie viziune susținută de aceste procedee plastice este caracteristică operei pictorului chiar și în lucrările pretențioase, precum este tabloul *Bona Dea*. Scena este lipsită de viață și nu reușește să impresioneze nici prin soluțiile plastice, nici prin expresia artistică. Mai mult decât atât, caracterul licențios al interpretării neagă semnificația sacră a subiectului, lăsând impresia unei ambiguități greu de acceptat. Modelul care i-a pozat era soția sa, de o frumusețe tulbure și neliniștitoare. Trăsăturile uscate ale chipului împodobit cu bogate bucle roșii prezintă o tipologie feminină care va apărea în toate lucrările lui Rossetti. Un nou model, la fel de straniu, îi va inspira pictorului compoziții e pictate în etapa următoare morții soției. Tânăra cu aer enigmatic va fi pictată de Dante Gabriel Rossetti sub chipul unor personaje precum *Beatrice*, *Lucrezia Borgia*, *Proserpina*, *Desdemona*, *Pomona*. Printre lucrările acestei perioade pictorul realizează compoziția intitulată *Căsătoria Sfântului Gheorghe și a prințesei Sabra* (1857). Interpretarea lascivă dată de Rossetti subiectului, imaginarea în duet erotic a celor două personaje Sfântul Gheorghe și prințesa Sabra, este nu numai ciudată, ci mai ales nepotrivită unui subiect sacru.

Paleta acidă, culorile uscate creează dezacorduri cromatice și armonii pestrițe, fărâmițând compoziția în detalii discordante, lipsite de unitate semantică. La fel de neintegrată unei viziuni armonice este folosirea concomitentă a valorației de tip sculptura, (lumina și umbra urmărind sugestiile volumetrice) și a soluției culorii *à plat*, două principii contrare, care se neagă reciproc, aplicate în aceeași lucrare.

Sir Edward Burne-Jones (1833 – 1898). Asemenea lui Dante Gabriel Rossetti, pe care l-a

admirație până la exaltare, Burne Jones a creat un univers estetic straniu, cu personaje imaginare, inspirate din literatura medievală, din Antichitate sau din Biblie. Admirația tată de Antichitate și de arta Renașterii i-au purtat concepția și viziunea către încercarea îmbinării acestora. Nudurile amintind sculpturile antice grecești, personaje asemănătoare studiilor după mulajele antice sunt alăturate altora cu aspect renascentist. Relațiile incoerente și artificiale dintre persoane, dezacordul proporțiilor lor și defectuoasa lor grupare se regăsesc și în picturile lui Rossetti la fel de discutabile. Câteva dintre titlurile picturilor lui Burne-Jones: *Pe cer nu dragostea*, *Legenda lui Merlin*, *Psyche*, *Orfeu*, *Perseu*, *Pigmalion*, *Lucea*, *Fecioarele înțelepte și fecioarele nebune*, *Sfântul Gheorghe* confirmă inspirația convențională și fantezia circumscrisă la zona mitologică sau biblică. Viziunea folosește în chip superficial sugestii renascentist-italiene.

În ceea ce privește problemele de măiestrie, nici acestor Burne-Jones nu excelează. Proporțiile, desenul și culoarea creează efecte derutante de clar-obscur, starea unora dintre personaje desfășurându-se în raportul de 1 la capete, iar în veșmintele altele păstrând raportul de 9 capete. Este cazul lucrării intitulate *Inaintarea lui Perseu* (Art Gallery Southampton).

Paleta cromatică, în general, este mohorâtă, tonurile închise a verzilor și roșilor oxidate și accentele stridente sunt dispuse în mod plăcut, în incoerență coloristică. În ansamblul tonurilor teroase de siena, prezența albastrului este un element de disonanță.

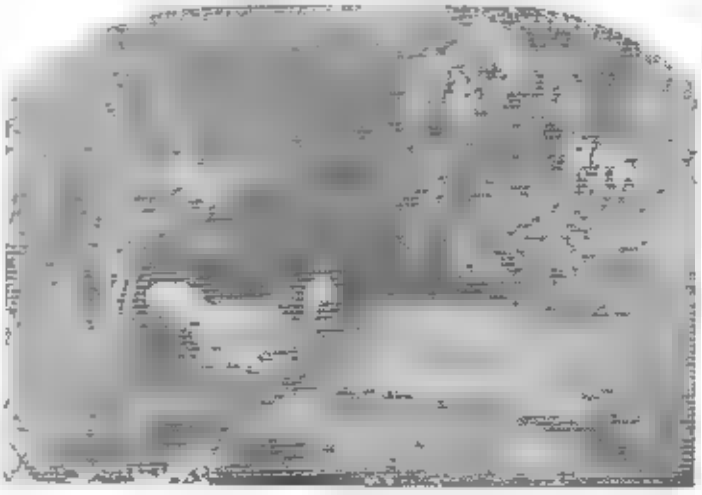
Lacunele în ortografierea culorilor pictori sunt vizibile în domeniul culorii. Acumulările experiențelor secolului al XIX-lea și marile cuceriri înregistrate de pictura europeană le erau necunoscute.

În compoziție, reperele dispunerii ritmice a formelor nu urmărește ordinea logică și expresivă a rigorilor șarpantei geometrice, ele nu sunt profesional dispuse în contextul ansamblului, fie conform șarpantei geometrice renascentiste, fie corespondând cu structurile clasice sau barocă.

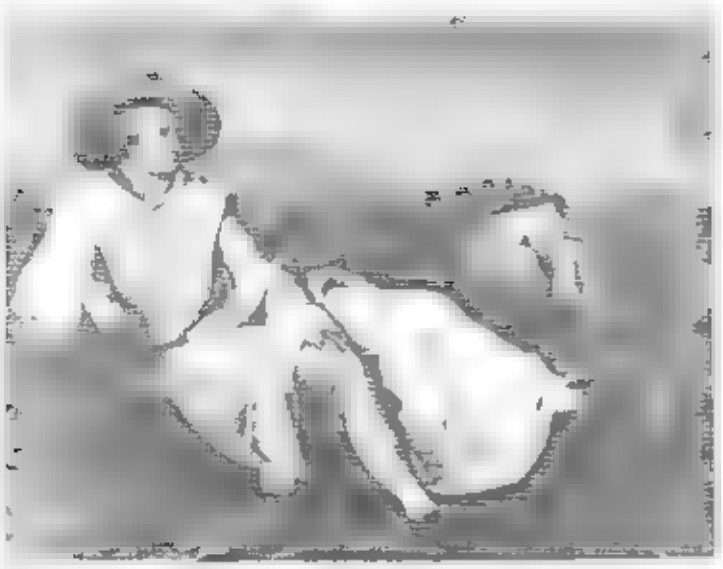
În pictura portretelor strălucesc pictate de Gainsborough, Romney și Reubens, sfârșitul unui moment cu rădăcini în care, în a noutăților revoluționare ale pe[illegible] pregătirea pictura de *plein air*. „Vârsta de aur", imaginată și râvnită de pictorii englezi prerafaeliți, a eșuat în labirintul sentimentalist și confuz, în viziunea pictural și, mai ales, în gustul estetic îndoielnic.

Burne-Jones. [illegible]

John Everett Millais. *Ophelia*. National Gallery, London



GERMANIA
LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ŞI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. *Goethe în Italia*
Staedelsches Kunstinstitut Frankfurt

PICTURA

PICTORII NAZARENENI
ROMANTISMUL SIMBOLISMUL

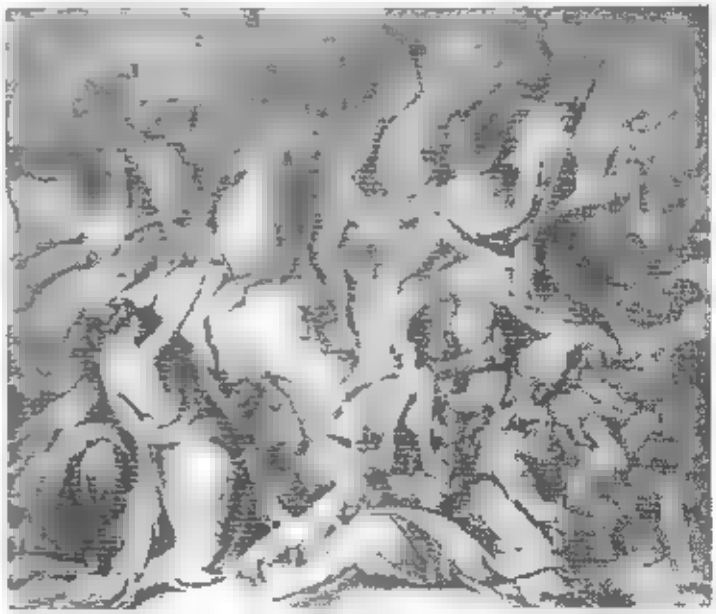
Roma, Cetatea Eternă, sursă inspiratoare a atâtor mişcări şi orientări artistice, a constituit în secolul al XVIII-lea punctul de plecare al inspiraţiei Romantismului. În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, Goethe aflat la Roma, animat de admiraţia pentru Antichitate, anunţa era entuziasmelor romantice. Imortalizat de pictorul **Johann Heinrich Wilhelm Tischbein** (1751 – 1829) marele poet german va fi prezentat în tabloul intitulat *Goethe în Italia*, în postura unui e ectualului visător aşezat admirativ în faţa naturii. În pictura germană întruchiparea romantică a lui Goethe din acest tablou a rămas ca un simbol al epocii. Romantismul german a apărut la Roma o dată cu pictura **Nazarenenilor** (Nazarenii), artişti adepţi ai catolicismului mistic, instalaţi la Mănăstirea San Isidoro. Animaţi de fervoare religioasă şi de admiraţia pentru pictura Preerenaşterii italiene şi pentru arta lui Dürer, pictorii germani au fondat **Asociaţia Fraţilor lui Luca** (***Lucasbrüder***). Denumirea,

[illegible] terului religios şi ascet al picturii lor, ideea lui de viaţa [illegible] Johann Friedrich Overbeck (1789 – 1869), a lucrat la Roma împreună cu discipolii săi. Din [illegible] nazarenenii [illegible] Peter von Cornelius, Pr Veit şi Schnorr von Carolsfeld.

Mentalitatea şi orientarea filosofică a nazarenilor o opunea Neoclasicismului o artă inspirată din tradiţia medievală şi din aceea a Renaşterii timpurii, viziunea lor pregătindu-o pe cea a pictorilor romantice germane.

Romantismul picturii germane născut la Roma la începutul secolului al XIX-lea o dată cu Nazarenenii a avut ca particularitate încărcătura conţinutului simbolist.

Peter von Cornelius *Cavalerii Apocalipsului*, Berlin



Philipp Otto Runge (1777 – 1810) a lăsat o operă bogată în tablouri simbolice și portrete relevante pentru viziunea nazareneană. Reprezentant de vârf al noii orientări, a introdus în arta germană viziunea îmbogățită de estetica și meșteșugul simbolică.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Estetica melancoliei

Printre pictorii germani ai grupului romantic, Caspar David Friedrich (1774 – 1840) este autorul a numeroase compoziții cu peisaje a căror viziune stranie, datorată evaziunii în melancolie, îl fac distinct în pictura germană. Pictorul german este considerat creator de peisaje cu accente tragice, reprezentantul estetici melancoliei.

Epoca noastră îl readuce atenției pe Caspar David Friedrich, atribuindu-i poate, mai multe însușiri decât cele reale. Călătorul care traversează spațiul Germaniei va fi surprins să descopere peisajul muntos, cu piscuri înalte marcate de cruci, natura severă, dar și o latură a reflecției metafizice și solitudinii. Caspar David Friedrich și-a confundat sensibilitatea cu acest aspect particular al naturii germane, cele mai multe dintre peisajele lui reținând obsedant motivul piscului muntos, de cruce. Alteori tablourile lui Friedrich prezintă imaginea pictorului însuși, aflat deasupra deșertului și văilor, înconjurat de lumina apusului, privind în depărtări. Sentimentul solitudinii, reverența în fața magnificenței naturii sunt modalități de exprimare a raportului cu dimensiunile cosmice. Starea de melancolie devine aproape maladivă în pictura lui. Dimensiunea grandioasă a naturii, munții pădurile de or mănăstoase sugerează uneori orizonturi deșertice. Crucea primește în opera lui Friedrich sensuri simbolice complexe, religioase sau filosofice, invitând la meditație asupra vieții și morții ca un *remember* sau ca un *Memento mori*. În suprafața mare a tablourilor, dimensiunile naturale ale personajelor, unul sau, rareori, două personaje înscriu siluetele întoarse cu spatele către privitor, privind linia orizontului nesfârșit. Starea de meditație se construiește ca subiect important, ca și melancolia trăită în fața naturii crepusculare. Atmosfera umedă după ploaie, cerul stratificat de carabeu sunt surprinse de pictor în autenticitatea lor existență geografică și atmosferică, atât de caracteristică naturii germane.

Caspar David Friedrich *Perechi contemplând luna*, Berlin

Germanul Caspar David Friedrich este un visător prin vocație. Viziunea sa contemplativă este proiectată în pictură într-o formulă mai degrabă narativă decât picturală. Desenul precis delimitează formele cu grafie incisivă. Formele copacilor contorsionează albul pânzei. Micile siluete umane apar în singurătatea lor, copleșite de spațiul deschis către infinit. Acordurile cromatice urmează mai degrabă descriptivitatea naturii obiective decât legile armoniilor pigmentare. Realizate în tonalități reci monocrome, în raporturi

Caspar David Friedrich *Cruce în munți*

Caspar David Friedrich. *Mănăstirea din pădure*

cromatice discutabile în ceea ce privește dozajul cantitativ și calitativ al pigmenților, peisajele lui Caspar David Friedrich trăiesc, mai ales, prin narațiunea literară a subiectelor, decât prin frumusețea reală a armoniilor cromatice sau picturale.

În orizontul Romantismului, exaltările eroice au coexistat cu tristețea, cu disperarea și durerea, creația artiștilor exprimând complexele trăiri ale transformărilor istorice de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

Două axe de structură genetică și de etnie conturau trasee temperamentale diferite, orizonturi estetice complementare. Spiritul latin înfiorat de emoții și animat de exaltări își striga entuziasmele cu patos. Opus romantismului francez, romantismul lui Caspar Friedrich conturează poezia singurătății.

În Franța aceleiași perioade, Delacroix se alăturase exuberanței eroice a cetățenilor Parisului în luptele pe barricadele revoluției. Géricault pictase tragedia *Plutei Meduzei* și chiar Louis David fusese pătruns de accentele patosului romantic în compoziția *Bonaparte la Muntele Saint-Bernard*. Sufletul națiunilor era animat de suflul romantic.

Byron murea la Misolonghi, luptând pentru independența Greciei, Chopin compunea *Studiul Revoluționar*.

Spiritul germanic introspectiv se regăsea în singurătatea meditației filosofice. În Germania deceniului al treilea al secolului al XIX-lea, Caspar David Friedrich formula tăcerile și trăirile poetice în estetica melancoliei.

SPANIA
ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Cultura plastică spaniolă a veacului al XVII-lea a cunoscut avântul înaripat al marilor spirite şi îndrăzneala inovaţiilor morfologice. Valencia, impusă atenţiei datorită Spiritului Realităţii din pictura lui Ribera, Anda usia, reprezentată de faimoasa şcoală sevillană, cu iluştrii Murillo şi Zurbarán, pictura castilană, aureolată de genul lui Velázquez au determinat ş. îmbogăţit trăsecle stilistice ale picturii spaniole şi europene influenţând benefic destinul artistic al generaţiilor următoare. Epoca numită „Secolul de Aur" al picturii spaniole a conturat o particulară arie estetică datorită divers tăţii vizionarilor artistice ale pictorilor. Asimilarea tenebrosismului caravaggist în problemele de *ecuarage* a fost dublată în veacul al XVII-lea de infuzia original tăţii operei fiecăruia dintre maeştrii picturii iberice. Tăcerea vocaţiilor şi talentelor înregistrată în pictura secolului următor a făcut ca la Curtea Bourbonilor să fie invitaţi pentru ocuparea posturilor oficiale artişti străini şi doar un singur pictor spaniol. Personalităţi de talie europeană, italianul Giambattista Tiepolo, germanul Anton Raphael Mengs şi spaniolul Francisco José de Goya y Lucientes au adus Coroanei Spaniei, în veacul al XVIII-lea, strălucirea şi faima artistică.

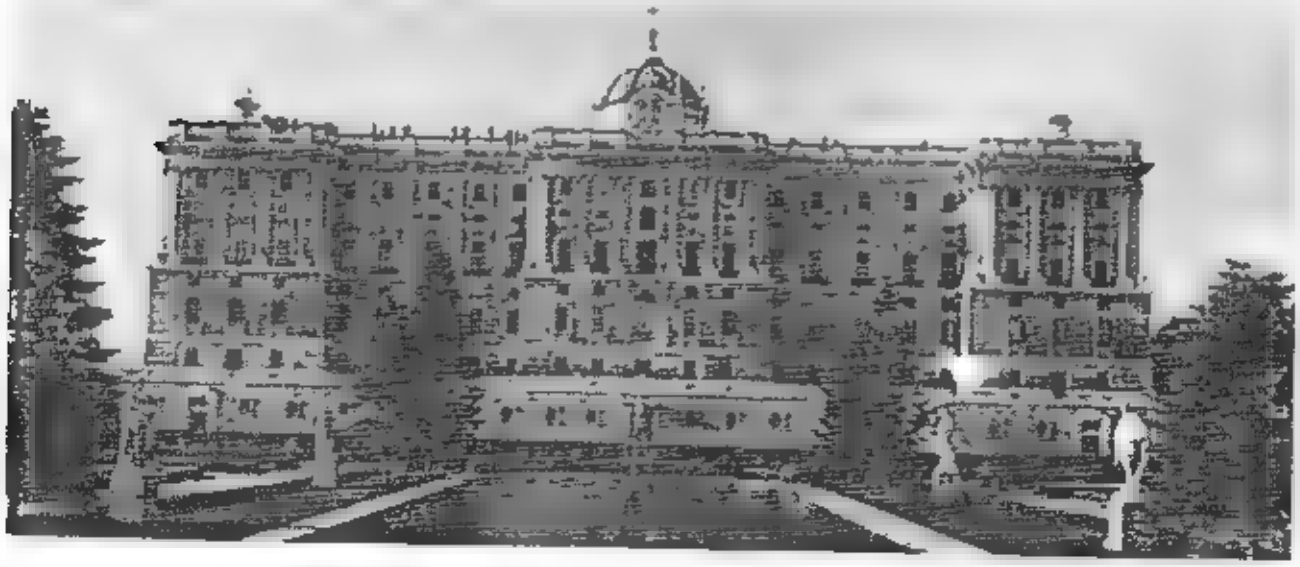
ARHITECTURA

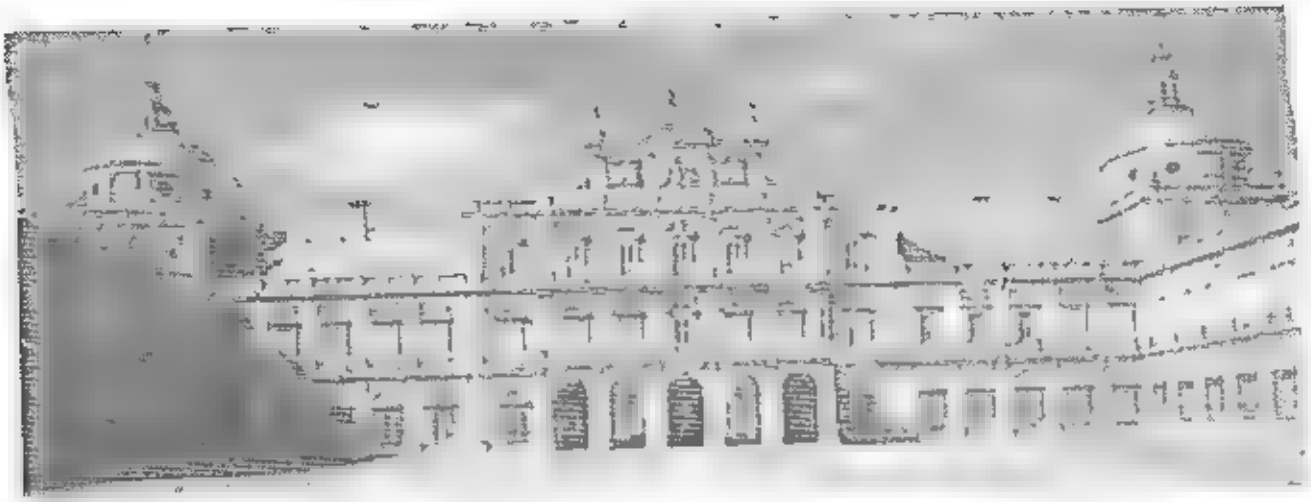
Arhitectura spaniolă a secolului al XVIII-lea a atins cele mai somptuoase forme ornamentale ale Barocului în manifestările *stilului churriguieresc*.

Caracterizat prin decoraţie exuberantă, stilul datorat spaniolului **José de Churriguera** (1650 – 1723) întrunea unele elemente morfologice ale stilurilor Gotic şi Baroc, articulate în chip capricios cu ornamente florale şi cu materiale scumpe sau lucitoare – aur, fildeş, sticlă, pietre preţioase etc. În arhitectura spaniolă *Churriguerismul* s-a generalizat ca o orientare estetică specific naţională. Prezenţa faţadelor acoperite cu bogată decoraţie sculpturală, abundenţa coloanelor în torsadă şi a pilaştrilor în piramidă oferă un spectacol neobişnuit de prolix ca diversitate semantică şi morfologică, definind astfel latura caracteristică a spiritului spaniol, dornic de fantezie şi de fast ornamental. *Catedrala din Salamanca*, opera lui Churriguera, exprimă această viziune barocă, atât de particulară prin abundenţa încărcăturii ornamentale.

Barocul s-a manifestat în provinciile Spaniei ca stil popular, desfăşurat diferit de la o regiune la alta. Poate cele mai luxuriante, ca decoraţie, sunt monumentele din Andalusia unde au fost cristalizate

Palatul Regal Madrid





Piața Aranjuez

soțiile pădurești și exotice evidente la fațadele palatelor și catedralelor. Sunt de amintit, în acest sens, *Palatul San Telmo* din Sevilla, proiectat de **Leonardo Figuera** (1650 – 1730) și *Catedrala Cadix*, opera lui **Vicente Acero**, construită în 1720. Rareori în arhitectura spaniolă a secolului al XVIII-lea au fost abordate soluțiile clasice în același timp cu *churrigueresmul*.

Un elegant monument reprezentativ este *Palatul Regal* (*Palacio Real*) din Madrid, construit în secolul al XVIII-lea, al cărui spirit clasic se face evident în desfășurarea pe orizontală a maselor arhitectonice, în claritatea și simplitatea acestora aliniate rigorilor geometriei, ordinei și echilibrului.

Incendiul din 1734 care devastase clădirea *Alcazar* l-a decis pe Filip al V-lea să înalțe noul palat, ale cărui planuri le-a încredințat arhitecților italieni Filippo Juvara și G.B. Sacchetti. Concepția fațadei urmărește ritmurile ample ale pilaștrilor și coloanelor dorice, clasicismul sobru al exteriorului având o somptuoasă decorație în stil Baroc și Rocaille.

O principală reședință regală în timpul domniei Bourbonilor a fost amplasată pe platoul castilian la Aranjuez. Răvășit de un incendiu, palatul a fost reclădit în anul 1748 și restaurat în mare parte. Fațada principală datând din acea epocă, *Regatul regal de la Aranjuez*, reprezentativ pentru arhitectura spaniolă a secolului al XVIII-lea din timpul domniei Bourbonilor, este apreciată pentru deosebita ei eleganță. Silueta ei ficului și frumusețea amplasării, ambianța poetică a ansamblului au fost evocate de scriitori și muzicieni celebri. Aranjuez fiind totodată locul desfășurării unor importante festivități religioase și tradiționale reprezentații populare.

Goya *Autoportret*, Academia San-Fernando, Madrid

PICTURA

Strălucirea atinsă de pictura spaniolă a secolului al XVII-lea prin creația marilor pictori ai Valenciei, Andaluziei și Castiliei a atins apoteoza datorită genialului lui Velazquez.

Goya. *3 Mai 1808*. Muzeul Prado, Madrid

Francisco și jumătate de mai târziu, Francisco José de Goya y Lucientes va situa din nou pictura spaniolă într-o poziție excepțională, pe scena artistică europeană. Pictura franceză a veacului al XVIII-lea trăia apogeul vizitat galante prin operele lui Boucher și Fragonard, evoluând în final, sub semnul Neoclasicismului. Italia omagia caracterul festiv al peisajelor de *Veduta* ale venețianului Canaletto și marile compoziții în frescă ale lui Tiepolo.

Apariția astrală a operei lui Goya, a puternicei sale personalități, a conturat în arta europeană forța grandorii genialului, valoarea implicării pasionate a artistului în evenimentul istoric contemporan, prezența îndrăzneței libere și înnoirea limbajului plastic expresiv al artei europene.

GOYA

Geniul și capodopera

Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) s-a născut în provincia Aragon. Tatăl, creator de obiecte religioase din lemn, i-a oferit lui Goya în copilărie contactul cu lumea artistică a statuilor și candelabrelor, a coloanelor de altar și a reliefurilor somptuoase ale ancadramentelor de tablouri. Viitorul pictor a studiat și s-a format în ambianța artistică spaniolă și italiană. În Spania, pictorul se va afla în atelierul lui José Luzan y Martinez din Zaragoza și, de asemenea, la Madrid, unde dominante erau cele două curente determinate, pe de o parte, de filonul italian, prin pictura lui Giambattista Tiepolo, marele decorator italian în frescă și, pe de altă parte, de filonul german al picturii lui Anton Raphael Mengs, savantul doctrinar al picturii neoclasice. La 23 de ani, aflat în Italia, Goya va participa la concursul pentru Academia din Parma, obținând premiul II. În același an, Tiepolo, mult admirat de artiștii iberici, se stingea în plină glorie la Madrid, lăsând în urma sa o operă de referință.

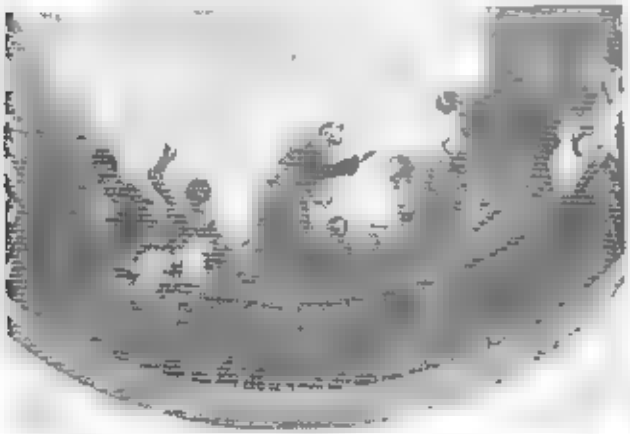
În 1751, Carol al III-lea fondase *Academia de San Fernando*, destinată formării artiștilor spanioli sub semnul studiului maeștrilor italieni și al rigorilor academice. Șefii acestei direcții a învățământului artistic erau Anton Raphael Mengs și Giambattista Tiepolo. Începutul creației lui Goya a fost pecetluit de autoritatea acestor două personalități artistice.

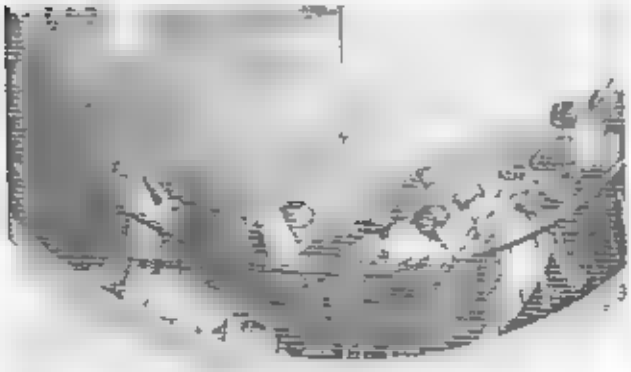
Venit în Spania la invitația regelui pentru a decora plafoanele *Palatului Regal*, Tiepolo a creat un puternic curent estetic favorabil picturii monumentale

Goya *Romeria de San Isidro*

Spectacolul decorativ și fastuos al compozițiilor marelui italian îl vor influența pe Goya fapt vădit cu prilejul execuției frescelor pentru bisericile *San Isidro* și *San Antonio de la Florida* din Madrid. Sub semnul esteticului rococo opera lui Goya a evoluat încă de la început către viziunea compozițiilor ample, activitatea sa de desenator punând în a doua ipoteză, datorită influenței maestrului italian, curajul desprinderii din corsetul rigidității academice a desenului și compoziției, eliberarea energiilor creatoare, novatoare

Goya. *Miracolul Sfântului Antonio* (detaliu, frescă). Capela Bisericii *San Antonio de la Florida*, Madrid





Goya *Miracolul Sfântului Antonio* (detaliu, frescă). Capela Bisericii *San Antonio de la Florida*, Madrid

Stadiul preocupărilor artistice ale pictorului pentru reorganizarea *Manufacturii regale de tapiserii Santa Barbara* s-a desfășurat în cadrul programului estetic hotărât de Anton Raphael Mengs. Sub direcția acestuia, tânărul pictor spanio. a început crearea seriei cartoanelor de tapiserie pentru *Manufactura Santa Barbara*

În portret, primele lucrări create de Goya mărturisesc influența viziunii lui Mengs, ecoul spiritului rigid al interpretărilor date portretului de către artistul german în calitatea sa de pictor oficial al regelui

Creația portretistică realizată de Goya la maturitate va dezvălui originalitatea genialului pictorului, descifrarea subtilă a psihologiei umane și profunda transfigurare artistică. Soluțiile compoziționale inedite folosite de pictor în portrete, paleta cromatică și armoniile somptuoase, cu savorile lor picturale, vor fi ele însele fascinante modalități plastice.

Goya a fost contemporanul Neoclasicismului francez, reprezentat de Jacques-Louis David și de discipolii acestuia, impus ca orientare artistică majoră în defavoarea Rococo-ului. În vreme ce arta europeană a epocii contura personalități, grupări și orientări stilistice divergente, precum Neoclasicismul, Romantismul și manifestările de început ale *plein-air*-ismului Goya aducea Spaniei gloria și faima geniului său artistic, opera lui însumând tendințele și căutările contemporanilor săi într-o artă de sinteză, vestitoare a curentelor moderne

Goya *Umbrela*

Goya, *Vânzătorul de veselă*, Prado Madrid

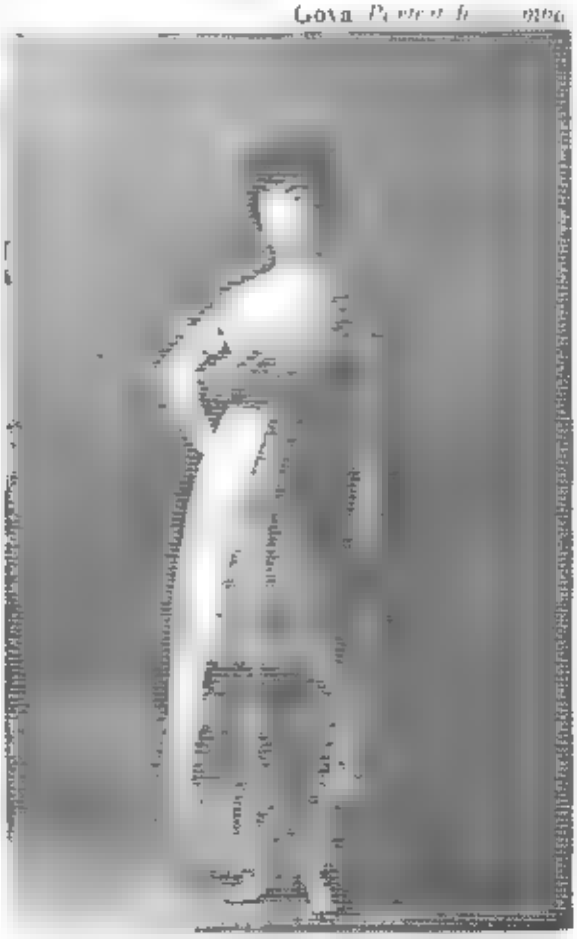
Goya *Baba-orba*, Prado, Madrid

Goya. *Regele Ferdinand al VII-lea*, detaliu

Goya. *Regele Ferdinand al VII-lea*

Goya. *Regina Maria-Luiza*, detaliu

Goya. *Portretul femeii*



Întors din Italia, Goya se căsătorește în 1773 cu Josefa Bayeu, sora pictorului Francisco Bayeu, discipol și favorit al pictorului german Raphael Mengs. Goya lucrează mult în prima sa perioadă de creație, primește comenzile pentru picturile monumentale ale mănăstirii *Aula Dei* din Zaragoza și este primit în cele mai distinse familii de aristocrați realizând portretele membrilor acestora. Curând, Goya devine pictorul cercurilor oficiale ale Curții, ale regelui și reginei. Ales membru al Academiei regale de artă *San Fernando*, Goya va fi numit curând vice-director al Academiei, pictor al regelui Carol al III-lea, *pintor de camara* al regelui, sub Carol al IV-lea, director al secției de pictură a Academiei și, în final, la cincizeci și trei de ani, Primul pictor al regelui.

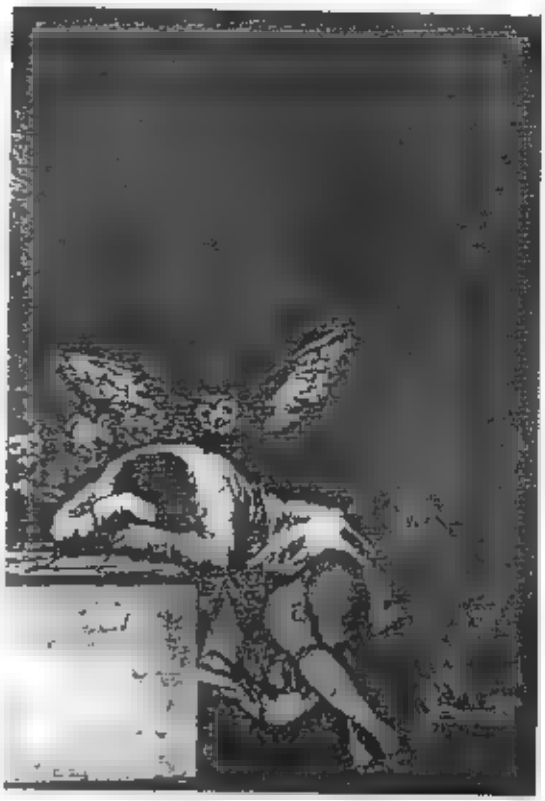
În 1792 Goya se îmbolnăvește grav. Pictorul scapă cu viață, dar rămâne surd, fapt care îl va tulbura și îndurera profund, îndepărtându-l din ce în ce mai mult de oameni în a doua perioadă de viață și creație. Totuși, șase ani mai târziu, pictează frescele pentru biserica *San Antonio de la Florida* din Madrid, capodoperă de maturitate, creație a cărei viziune originală în tratarea formei, construcției și pensulației rămâne printre ansamblurile monumentale de referință ale istoriei picturii moderne.

Anii de la începutul secolului al XIX-lea, prodigioși în cariera genialului pictor, aduc la lumină galeria portretelor regale și, îndeosebi, capodoperele inspirate de Ducesa de Alba: *Maja îmbrăcată (La Maja vestida)* și *Maja nudă (La Maja desnuda)*. Ducesa de Alba, mai mult decât un model, i-a pozat pictorului pentru aceste două tablouri, revelatoare imagini-simbol ale voluptății și seducției feminine.

În anii Revoluției franceze, Goya se entuziasmase pentru principiile ei. Admirația pictorului față de Napoleon crescuse o dată cu epopeea romantică. Trecerea Pirineilor de către francezi a schimbat admirația lui Goya în ură. Faimoasa piață din Madrid *Puerta del Sol*, devenită scena mișcărilor spaniole împotriva armatelor franceze, îi va inspira pictorului compoziția numită *3 Mai 1808 (Tres de Majos, 1808)*.

După retragerea trupelor lui Napoleon, nevoite până la urmă să renunțe la Spania, în țara lui Goya s-a reinstaurat vechea dinastie și cu aceasta, vechile nedreptăți și corupția.

Anii dramatici ai surzeniei, ai dezamăgirilor și bătrâneții, îl găsesc pe Goya retras într-o casă din Câmpia madrilenă, intrată în posteritate cu numele: *Casa Surdului (Quinta del Sordo)*, unde pictorul se lasă pradă imaginației bântuite de coșmaruri și de un



Goya. *Somnul rațiunii naște monștri*, din ciclul *Capriciile*

vizionarism tenebros. Imagini precum *Casa de nebuni*, *Procesiunea flagelaților*, *Îngroparea sardelei* sunt compoziții pictate imediat după apariția bolii, opere care vor da la iveală mutațiile de la viziunea optimistă de tinerețe către orizontul tulburat de profunde neliniști. Comportarea și personalitatea pictorului vor fi

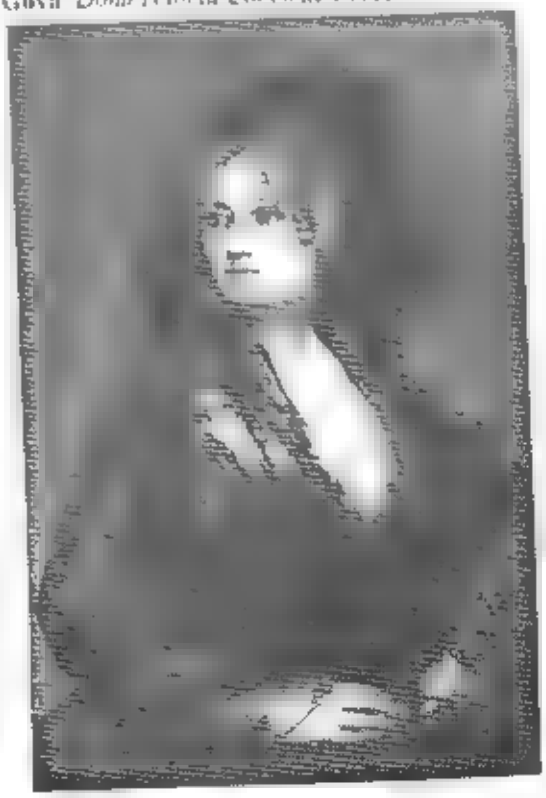
Goya. Din ciclul *Dezastrele războiului*, ceva forte și ceva tinta

Goya *La Maja vestida*, Muzeul Prado, Madrid

stăpânite de spaime și obsesii. Artistul își trăiește oarecum izolându-se de prieteni și cunoscuți. Geniul pictorului se depășește către fantasmele deznădejdii. Și rancunele, și fantasmele sunt contopite în imagini ale viziunii în tabloul și în refuzul speranței și mântuirii. Dureroasa pasaj, traversat de pictor în acei ani va fi imortalizat în numeroase opere, dintre care se cuvine amintită imaginea simbolică a gravurii *Somnul raațiunii naște monștri*. Întrupate în compozițiile murale din 1819 – 1820, viziunile fantastice din *Quinta del Sordo* aveau să fie mai târziu transpuse pe pânză de către pictor. Dintre picturile de pe pereții casei sunt de amintit: *Saturn devorându-și fiul*, cutremurătoare imagine prin oroarea sângeroasă,

Goya *Dr. Peral*, National Gallery, Londra

Goya *Doña Isabela Cobos de Porcel*



Goya. *La Maja desnuda*

Pelerinaj la fântâna sfântul Isidor, scenă cu caracter expresionist-simbolic, și *Sabatul (El aquelare)*, compoziție încărcată cu sentimentul teroarei care bântuie sufletele și desfigurează chipurile. În aceeași arie a simbolurilor este și pictura intitulată *Colosul*, ale cărei semne fantastic estetice conturează terifianta deznădejde, emoțiile și sentimentele trăite de artist la scară cosmică, dimensiunile „veritabilei filosofii a absurdului și a disperării" - cum le definea Jacques Lassaigne.

În 1824, pictorul pleacă din Spania și se stabilește în Franța, la Bordeaux. În vederea îngrijirii sănătății, Goya obține de la regele dezlegarea oficială pentru plecarea din țară la Plombieres, vestit loc pentru apele curative. De fapt dorința reală a lui Goya era să se desprindă din atmosfera de teroare a regimului monarhic al lui Ferdinand al VII-lea, profund detestată de pictor. Astfel, aflat la venerabila vârstă de 78 de ani, marele artist se alătură multora dintre prietenii săi exilați în Franța, la Bordeaux.

Deși stânjenit de infirmitate și de vârstă, Goya își simte spiritul eliberat de presiunea obligațiilor și a obedienței cărora fusese silit să le facă față în Spania. Spre surprinderea prietenilor pictori spanioli, Goya nu se oprește la Plombieres, ci pleacă la Paris, pentru a vedea noutățile *Salonului*. Momentul era istoric pentru evoluția picturii. Delacroix expunea atunci *Masacrul din Chios*, iar pictorii englezi innoiau peisajul cu viziunea unei picturi de *plein-air*.

În Franța, la Bordeaux, Goya a pictat fără încetare până când s-a stins din viață, în 1828. Operele create în acea perioadă artistică au primit o particulară boare subtilă de fluiditate în tonurile de culoare. Anvelopa luminoasă a armoniilor cromatice delicate era dublată de expresia senină a armoniei artistului cu sine, necunoscută la plecarea din Spania. Dintre aceste imagini, realizate de Goya în acei ani, *Lăptăreasa din*

Goya. *Antonia Zarate*. Ermitaj

Goya. *Umașul*

Umașul este opera surprinzătoare nu doar pentru creația pictorului, ci și pentru momentul istoric al evoluției colorismului în pictura europeană. Despre acest altim tablou al lui Goya se poate spune că vestește Impresionismul, prin mutațiile picturii din atelier în *plein air*, prin folosirea colorismului luminos și a raporturilor calorice – a tonurilor reci pentru umbră și a tonurilor calde pentru zonele de lumină – prin dispariția viziunii tenebrelor și înlocuirea acestora cu un univers liric, pus în serviciul culorii și al luminii.

Uriașa creație a lui Goya cuprinde numeroase lucrări în pictura de șevalet (nud, portrete și tablouri de compoziție, cele mai mele două genuri abordate cu precădere de artist), în pictura monumentală (frescele destinate unor biserici din Madrid și frescele din casa artistului, *Quinta del Sordo*), în grafică – (ciclurile gravurilor [illegible] *forța și acea tinta*).

În ampla galerie de portrete locul important îl ocupă atât personalități oficiale ale epocii cât și prieteni și cunoscuți, figuri pitorești spaniole, sau proprii [illegible]. Portretele [illegible] regilor și doamnelor de onoare i-au prilejuit lui Goya nu numai sublimarea [illegible] a [illegible] sau tipologiilor, ci și diversitatea lor expresivă. El dezvăluie extensia disponibilităților multiple și complementare ale spiritului uman, imprevizibile valențe emoționale, gata a se consuma. Printre portretele de mare forță expresivă se numără *Portretul Ducesei de Alba, Femeia cu evantai, Dona Isabela Cobos de Porcel, Tânăra cu urcior* și mai ales *autoportretele*. Față de modelele regale, Goya manifestă interesul anal sturii fascinat de ipostazele biologicului și psihologiei umane, fără a se feri să fixeze ceea ce observa ochiul său neîngăduitor și ceea ce îi revela spiritul său critic.

Impresionanta suită de portrete ale familiei regale, realizată de pictor, șochează prin neobișnuita virulență a spiritului critic manifestat de artist față de aceste modele. Portretele individuale și portretele de grup ilustrează cu asprime caracterul de degenerescență a membrilor acestora. Monarhul este bătrân, greoi la minte și la trup. Fizionomia respingătoare a reginei, expresia ei de violenție, surâsul provocator al acesteia sunt surprinse de Goya cu obiectivitate. Rudele regale au figuri bestiale. Și totuși, interpretarea place tuturor. Nimeni nu se supără.

Suita *autoportretelor* ilustrează schimbările fizionomice și expresive, produse o dată cu trecerea anilor. Expresia de orgoliu din *Autoportretul cu joben*, pictat de Goya la tinerețe, adaugă mai târziu chipul matur și obosit al bărbatului cu bereta de pictor, trăsăturile alterate de uzura vieții, privirea grea și blândețea gravă a înțeleptului.

Bătrân și bolnav, nefericit de dezamăgirile trăite o dată cu urmările celei de-a doua revoluții, cu revenirea monarhiei și introducerea teroarei de către Ferdinand al VII-lea, Goya se abandonează obsesiilor în desenele și gravurile sale. Accentele originale ale operei sunt date de fiorul patetic și tragic încărcat de tenebre, de apoteotica expresie a angoasei disperării și

Goya. *Bătrânele*, detaliu

zoului de lume de durerea în fața nedreptăților. În aceeași epocă, în Germania, Beethoven, „Titanul de la Bonn", trăia aceeași dramă a sigurătății și surzeniei, a dezamăgirii și pierderii nobilelor iluzii.

Tablourile de compoziție, imagini panoramice cu caracter festiv, scene de carnaval, luate din afara Madridului, cu orizontul câmpiei și dealului desfășurate pe imple orizontale ondulate sau imagini în care se oficiau scene religioase, îl impun pe Goya printre marii compositori ai picturii moderne. Inspirate din mediile Curții spaniole sau din mediile periferice ale Madridului, sub cetele zgomotoase și pestrițe ale acestora, din urmă se transfigurează într-un seducător mozaic de culoare și lumină. *Romeria de San Isidro*, scenele de tauromahie și, mai ales, scenele inspirate de evenimentele politice contemporane intitulate: *Dos de Majo (2 Mai)* și *Tres de Majo 1808 (3 Mai 1808)* ilustrează amplul univers emoțional și filosofic, implicarea în eveniment, capacitatea pictorului de a da inedite soluții compoziționale fiecărei opere. *Tres de Majo 1808*, compoziție inspirată de evenimentul istoric al năvălirii armatei franceze în Spania, prezintă scena tragică a execuției luptătorilor spanioli pentru libertate, represiunea care a umplut de groază și de indignare poporul spaniol în fața cruzimii și nedreptății armatei cotropitoare. Goya se face ecoul durerii și mâniei poporului spaniol. Genul pictorului se inflăcărează alături de mișcările poporului său, condamnă cruzimea sălbatică a soldaților francezi, își strigă protestul cu un răscolitor patetism, neîntâlnit în arta epocii. Scena se petrece noaptea. Plutonul de execuție se află în umbră, în poziție de tragere. În întunericul nopții, spanionii condamnați la moarte sunt luminați puternic de reflector. În fața carabinelor, răzvrătiții înalță brațele spre cer, își oferă eroic trupurile. Soluția plastică de sinteză, folosită de Goya, ordonează compoziția, delimitând tranșant grupurile personajelor. Pictorul focalizează atenția asupra eroului principal, spaniolul care urmează să fie executat, prin reflectorul de lumină. Bluza albă, incandescentă, brațele înălțate asemenea unui crucificat, chipul răvășit de revoltă și mânie în fața nedreptății încarnează sacrificiul eroic. Proiecția puternică a reflectorului către stânga spațiului ordonează compoziția în asimetrie, neobișnuita structură negând soluția clasică poussinistă. Pentru Goya, centrul compozițional se confundă cu centrul emoțional, astfel deplasarea interesului se fixează asupra eroului principal al acțiunii, asupra momentului de maximă tensiune a acestuia.

Universul morfologic, limbajul plastic și expresiv al picturii lui Goya, al frescelor sale și al ciclurilor de gravuri și litografii, procedeele tehnice, modalitățile

Goya. *Saturn devorându-și fiul*

plastice și expresive folosite de genialul artist spaniol definesc calitățile marelui desenator și colorist care își folosește măiestria în scopul expresiei dezvăluitoare a situațiilor zguduitoare ale vieții și trăirilor umane animate de patos.

Fantezia ia naștere sub năvala angoasei și dezamăgirilor. *„Somnul rațiunii naște monștri"*, celebra compoziție, este imaginea simbolică a teribilei neliniști și a patetice nefericiri a Marelui surd. Starea de disperare, tensiunea și sfâșierea interioară sunt regăsibile atât în pictură, în compozițiile cu caracter simbolic intitulate *Colosul, Saturn devorându-și fiul* sau *Sabatul*, cât și în gravură.

Grafica ciclurilor de gravuri *Dezastrele războiului (Los Desastres de la guerra)* și *Capriciile (Los Caprichos)*, stampele și litografiile, desenele în sanguină și sepia definesc calitățile de mare desenator ale lui Goya. *Dezastrele războiului* fixează spectacolul tragic al martiriului poporului spaniol sub ocupația armatei franceze. Obsedat de cele văzute, Goya compune scene intitulate de artist „Asta nu se poate vedea", „Ce să faci mai mult", cutremurătoare imagini ale atrocității, de neconceput, făcute cu nepăsare și sadism de soldații francezi.

Tenebrele, dominate de fantasmele singurătății și surzeniei, de obsesiile grotescului hidos al nedreptăților sociale, ies la lumină în gravurile lui

Goya. [illegible]

Goya, în paternicele [illegible] de sau în moralizatoare [illegible] Universul înspăimântător și fabulos, chipuri nidoase [illegible] noi și [illegible] de [illegible] subiecte și [illegible] artist [illegible] bantuit de spaime și [illegible] în personajele coatorsionate din desene și gravuri cu caracter simbolic ale ciclului *Capriciile*.

Negrul contrastelor inscizează cu precizie situațiile fantastice din gravurile în acva forte și acva tinta a ciclului *Capriciile*. Intervențiile accentelor par înarpate de ha[illegible] spaimei și ororii. Negrul tușului [illegible] scris în albul hârtiei vibrează cu intensitate [illegible] suprafețele acoperite de apăsătoare [illegible] și [illegible]. Desenele sale, ca și gravurile, au forme năvalnice, cu accente expresioniste, linia incisivă și jocul de valori [illegible] tensiunea [illegible]. Modalitățile și tehnicile tradiționale ale seriilor de gravuri în acvaforte și acvatinta au fost îmbogățite, în ultima parte a vieții, de noile procedee ale litografiei, recent [illegible] Goya [illegible] artistul dând [illegible] primele [illegible].

[illegible] expresivele picturi ale lui Goya impun o uimitoare capacitate transfiguratoare a for[illegible]. [illegible] armoniilor cromatice și a tușei, colorismul și picturalitatea artei lui Goya con[illegible]. Forma este desenată cu tușe rapide și evidente, culoarea este pusă în plaje mari. Gruntele evoluează sub forma tentelor violacee, a atingerilor argintii sau a transparențelor lunare. Albăstriile mătăsoase și [illegible] vibrează în masele de culoare, în atingerile delicate sau puternice ale [illegible]. Asociația cromatic urmărește raportul dintre închis și deschis, contrastele valorice puternice [illegible]. Gruntele transparente și colorate, roșurile mătăsoase și luminoase amintesc experiențele lui Velázquez din suita *Infantelor*. Forța și frumusețea picturii și a tablourilor lui Goya se dezv[illegible] evidente și vii. Diversă și bogată sensibilă și expresivă, tușa pensulei lui Goya poartă valențele estetice ale unei imagini expresive artistice. [illegible] Velázquez [illegible] Goya este apropiat [illegible] de [illegible] spanioli Velázquez și Goya [illegible] universurile multe ale [illegible] pictori generațiilor viitoare. De la [illegible], bine [illegible] de [illegible] de care [illegible] transparența [illegible] cromatică de tip simfonic. Simfonismul colorismului lui Goya [illegible] pasaje [illegible] vibrate la alburile incandescente, trecând prin toată [illegible] ale tonurilor calde și reci, dozate cu știința savantă a

Goya. [illegible] Muzeul de Artă, Budapesta

Goya. *Pro-tănacul*

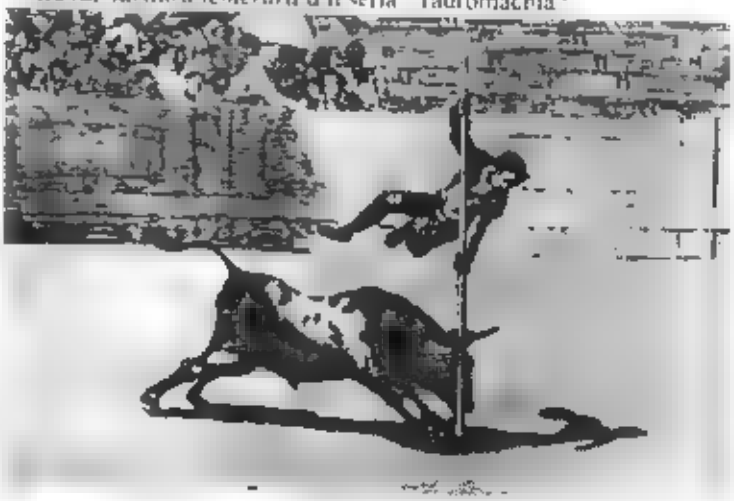
echilibrului cantitativ și calitativ cromatic și luministic. Nuanțarea negrului și griului constituie în arta lui Goya un aspect particular al înaltei virtuozități expresive spre care, de altfel, au fost îndreptate aspirațiile din totdeauna ale marilor pictori. În efortul acestora, pictorii au reușit să stăpânească negrul, să-l îmbogățească astfel încât acesta să apară colorat și amplu. Printre aceștia îi amintim pe Cranach, Holbein, Rafael și Velázquez. Aceeași ambiție a animat pictorii să realizeze performanțe ale colorării și transparentizării griurilor, pictori dintre care îi amintim pe Rafael și Velázquez. În picturile lui Goya negrul este amplu, somptuos și colorat, este transfigurat în valori cromatice. Lupta cu timbrul cromatic și luministic al acestei non-culori, colorarea negrului și griului vor fi continuate și în pictura generațiilor următoare, un performeur în acest sens va fi Edouard Manet, a cărui operă va constitui un subiect aparte în cadrul capitolului rezervat Impresionismului.

Conținutul filosofic al operei lui Goya este la fel de emoționant ca și valorile expresive ale limbajului pictural. Pasiunea artistului este vădită în implicarea senzorială și afectivă, în înțelegerea existenței umane. Evenimentele tragice ale destinului ființei umane, trăirile sufletești complexe și transformările biologice ale artistului, săvârșite sub acțiunea timpului și a faptelor, precum și nevoia de a le dezvălui în imaginea plastică au modelat viziunea estetică a operei lui Goya, singulară prin patetism, nu numai în pictura spaniolă, ci în întreaga pictură europeană a epocii.

Accentele expresioniste și ironia caustică folosite de Goya în portretele familiei regale, îngroșările coșmarești ale chipurilor din lucrarea intitulată *Bătrânele* surprind aspecte grotești ale biologicului degradat de degenerescență sau de vârsta înaintată. Oroarea lui Goya în fața urâtului fizic și moral atinge intensități necunoscute în pictura europeană a epocii. Stările de spaimă în fața brutalității și cruzimii precum și oroarea față de panica mulțimii sunt la fel de intense în creația artistului ca și teama de singurătate. Zguduitoare prin unda profundei sale nefericiri, reflectată în tenebrele vizionarismului asupra existenței și destinului uman, operele pictorului poartă amploarea măreției genialului. În pictură, simbolurile și fantasticul se împletesc. Imaginile cu nebuni, compozițiile impregnate de teroarea supliciilor inchizitoriale și de viziunile atroce sau scenele de carnaval sunt interpretate ca momente desprinse din infern.

Universul dramatic al artei lui Goya și extensia estetică spre orizontul expresionist sunt potențate de dimensiunea grandorii genialului, de transfigurarea vizionarismului, vestitor al Expresionismului și Suprarealismului modern din arta universală a secolului al XX-lea.

Goya. *Sărituri temerare* din seria „Tauromachia"



Goya, [illegible] „Dezastrele războiului"

Goya, [illegible] „Dezastrele războiului"

Partea a doua

ARTA EUROPEANĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

Eugène Delacroix *28 iulie 1830. Libertatea călăuzind poporul*, detaliu. Luvru, Paris

François Rude. *La Marseillaise*, detail

FRANŢA
ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA

ROMANTISMUL

Nu se cunoaşte încă originea termenului acestei orientări stilistice, considerate de către unii autori stil, de către alţii, curent sau mişcare artistică, manifestate în cultura europeană încă de la începutul secolului al XIX-lea, în câteva zone ale continentului, după cum nu se poate spune că există un singur Romantism. Condiţiile afirmării acestuia au fost determinate de factori locali diferiţi. „Le mal du siècle" şi-a aflat ecou în romantismul francez al operei lui Chateaubriand. Animată de pesimism, de ideile monarhiste şi clericale, opera acestuia este net opusă romantismului operei lui Hugo însufleţită de spiritul progresist, de marile ideaturi şi aspiraţii ale omenirii. Caracterele particulare ale şcolilor romantice din Europa au fost impregnate, mai mult sau mai puţin, de coloratura politică şi ideologică, elementele de progres coborând sau urcând, accentuând sau diminuând fluxul emoţional al exaltărilor, al patetismului sau panteismului. Romantismul german s-a caracterizat prin dominanta filosofică idealistă. Romantismul rus a avut o orientare deschisă spre conţinuturi şi accente progresiste.

Chiar în aceeaşi ţară, Romantismul nu este uniform, nu se manifestă sub aceleaşi repere ale dialecticii imaginii.

În artele plastice, Romantismul s-a manifestat asemenea unei descătuşări explozive a exaltărilor şi entuziasmelor, a tumultului trăirilor afective. Clasicismul s-a definit opus faţă de Romantism, nu doar prin prezenţa vieţii emoţionale ţinute sub controlul raţiunii, exprimate în modalităţi echilibrate, ci mai ales prin

Delacroix *28 iulie 1830. Libertatea călăuzind poporul*. Luvru, Paris

vizul afectiv, caracterul generalizator al categoriilor etice și estetice. Rațiunea, ordinea și echilibrul, caracteristice Clasicismului, aveau să fie înlocuite prin implicațiile pasionale ale Romantismului, care a adus cu sine *primatul subiectivității, tensiunea trăirilor și dualitatea liberul arbitru*.

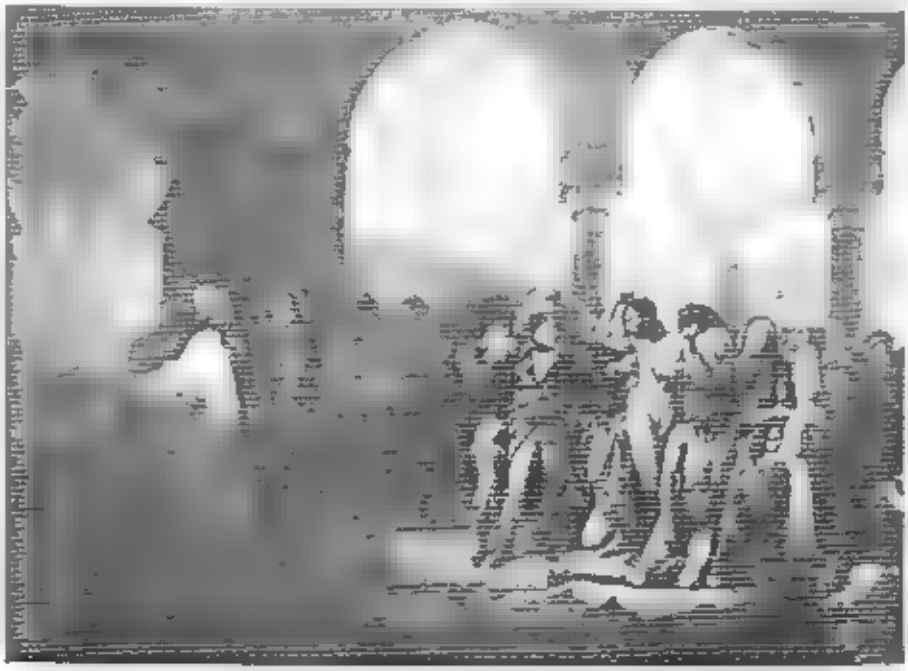
În cadrul culturii romantice, fie literatură, pictură sau muzică, viața sentimentală se situează pe primul plan. Totodată are loc o redescoperire a vieții subconștientului și visului, uneori cu elemente ale alienului. Viața afectivă, implicarea pasională ocupă locul primordial. Universul emoțional al Romantismului se proiectează în plan psihologic în dimensiunile eului și a tumultului trăirilor, precum și în stările perpetue de nemulțumire și de căutare. Aceste coordonate particulare au în plan psihologic rădăcini cuibărite de condițiile sociale și economice. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, în artele plastice se produce o clarificare a protestului romantic împotriva dogmatismului estetic. Evenimentele istorice de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și din primele decenii ale veacului următor au marcat schimbări profunde în politica și structura societății franceze. Câteva dintre momentele dramatice ale evoluției istorice au început cu Revoluția burgheză din 1789, ale cărei urmări s-au înscris până în 1794.

Regimul contrarevoluționar terminorian și cel al Directoratului au fost urmate de dictatura militară a lui Napoleon Bonaparte, apoi sub forma Consulatului și a Imperiului. Războaiele purtate de Napoleon cu sprijinul burgheziei franceze, eșuarea idealurilor napoleoniene au determinat în succesiune schimbarea totală a mentalităților o dată cu perioada Restaurației Bourbonilor, exceptând cele „100 de zile" ale reîntoarcerii lui Napoleon. Epoca anilor 1814–1830 a conturat restabilirea dominației marii aristocrații. Evenimentele din iulie 1830 au adus o dată cu Revoluția burgheză răsturnarea dinastiei Bourbonilor. Răscoalele din Lyon (1831, 1834), acțiuni ale armate organizate de muncitori împotriva dominației burgheze și apoi, Revoluția din februarie 1848 au afirmat o nouă forță socială pe scena istoriei Franței și a continentului.

Toate aceste evenimente au însemnat, de fapt, crearea unor trasee de mentalități hotărât diferite față de conținutul artei ar stocrat ce a stilului Rococo.

Romantismul a apărut ca o stare de spirit, ca expresie a exaltării generațiilor tinere, în timpul epopeii napoleoniene. Dezamăgirile eșuării idealurilor, neîmplinirea aspirațiilor au fost urmate de contrariere, nemulțumirea și dezgustul, apărute în expresia de melancolie și de neliniște, în sentimentele de insatisfacție reflectate de artiști în pictură, literatură, în muzică, în starea numită „mal du siècle". Conflictele sociale dramatice, evenimentele istorice cutremurătoare ale Franței au determinat un fundal de repere existențiale noi.

Unii artiști se resemnează în fața realităților și evadează în irațional, în timp ce, dimpotrivă, se apropie din ce în ce mai mult de realitate. În acest orizont spiritual, pictura lui Delacroix oferă spectacolul confruntării



Jean-Antoine Gros. *Ciumații din Jaffa*. Luvru, Paris

sentimentelor omului romantic, a artistului foarte [illegible] cu realitățile din jur. Implicarea în evenimente istorice contemporane, participarea la revoltele sociale sunt caracteristice multora dintre artiștii romantici.

PICTURA

Conținutul ideatic al picturii romantice a adus pentru întâia dată în creație subiectele eroice contemporane de mare tensiune, temele istorice, conflictele violente, mizeriile și tragedia războiului, eroii antagonici. Acțiunea captivantă, animată de compoziții cu mulțimi de personaje, are adeseori accente dramatice. Personajele au entuziasm, gesturi patetice, expresie vizionară. Compozițiilor romantice cu conținut istoric, eroic sau tragic, cât și portretelor cu pronunțat caracter expresiv li se alătură peisajele animate de ruine misterioase, imagini dramatice ale naturii proiectate pe cerul acoperit de incendii sau furtuni, scene de viață tumultuoasă, cu caracter episodic, acțiuni desfășurate în elanul mișcării.

Alegorii și simboluri, trăiri pasionale, patetice dezlănțuiri sau ansambluri tragice își fac apariția o dată cu pictura preromanticilor și a romanticilor, cu marile compoziții ale lui Jean-Antoine Gros, Theodore Géricault și Eugène Delacroix. Viziunea romantică a inclus emoțiile puternice, avântul eroic, sentimentul disperării, stările de exaltare, într-un cuvânt trăirile individuale intense. Romantismul a întesnit diversificarea stilurilor individuale, în funcție de natura mișcărilor nuanțate ale sensibilității și emoțiilor, trăite potrivit propriului temperament artistic. Urmarea a fost evidentă în conturarea interpretărilor atât de diferite: epică, retorică, eroică sau dramatică, viziunea monumentală sau grandilocventă, făurindu-se astfel opere ale căror axe stilistice au desființat regula celor trei unități ale Clasicismului. Noi categorii estetice și-au făcut apariția: urâtul, grotescul, macabrul, pitorescul, feericul, fantasticul, bizarul sau amestecul de tragic și comic.

Universul morfologic al picturii, redimensionat prin genul lui Eugène Delacroix, șeful școlii romantice franceze, a impus culoarea ca element plastic și expresiv primordial. Ductul a primit valori cromatice în contextul acordului coloristic. Exaltarea culorilor s-a realizat prin alăturarea parțială a tonurilor complementare. Fușa a câștigat valori expresive în

Gros *Bonaparte la Podul de la Arcole*, Luvru, Paris

sine. Pensulația a dobândit valențe plastice noi. Aparentă, vie, dinamică, pensulația a devenit modalitate de comunicare a gestului și tensiunii lăuntrice a pictorului. Paleta cromatică sonoră a fost realizată prin folosirea tonurilor strălucitoare, prin dominanta roșurilor și aururilor, a tonurilor de verde și de albastru, acestea din urmă servind zonelor de umbră colorată și transparentă. Șarpantele compoziționale – geometrică și cromatică – urmează sensurile compoziției dinamice, structura axială complexă.

Interpretarea lirică, anvelopa sentimentală sau eroică articulează complexitatea Romantismului impusă de dinamica sentimentelor. Stările conflictuale, contradicțiile, discontinuitățile sentimentelor au cerut noi modalități plastice.

În morfologia picturii romantice reacția contra Clasicismului se caracterizează prin afirmarea culorii ca modalitate de expresie plastică majoră. Culoarea, formă de comunicare emoțională, devine principal mijloc de expresie. Armoniile sonore, acordurile strălucitoare, efectele de luminozitate exotică vor servi compozițiilor cu axe divergente. Proiecții explozive, stări tensionate, personaje cu gesturi expansive, trupuri în cavalcade eroice dimensionează cultul sacrificiului și al înaltelor tensiuni emoționale.

Gros *Portretul lui Fournier Sarlovèze* Louvre, Paris

Delacroix vede diferențele și exagerările unor artiști contemporani și se întoarce la anumite forme ale Clasicismului.

În cadrul ierarhiei genurilor, **compoziția (istorică mitologică și religioasă)** se definește ca prioritară. Ceea ce apare ca noutate în cadrul compoziției istorice este subiectul inspirat din evenimentul contemporan. Mari compoziții, fixate în capodopere ca *28 iulie 1830 Libertatea călăuzind poporul* sau *Grecia la Mesolonghi* evocă luptele de stradă ale francezilor sau Războiul de eliberare al grecilor de sub ocupația turcă.

În afara compoziției istorice, **pictura de gen**, pictura de interior inspirată de pitorescul lumii orientale este practicată îndeosebi în timpul Imperiului și sub Restaurație, sub Ludovic Filip. **În portret** este propusă o viziune a sintezelor tipologice, a interpretării nuanțate a acordului dintre fizionomie și trăsăturile morale. Excepționale ca introspecție psihologică sau ca transfer în universul categoriilor estetice sunt portretele realizate de pictorii epocii, chiar neoclasici, pentru a-l aminti pe Ingres cu splendidul portret făcut *Domnului Bertin*. Atât pictorii preromantici cât și cei romantici în mod deosebit Delacroix, prin portretistica sa, în capodopere ca *Portretul lui Chopin* anunță preocuparea pentru lansarea în analiza introspecției psihologice și caracterologice.

Peisajul cunoaște mari schimbări. De la concepția sintetică a lui Poussin, de la redarea generalului și permanentului, interpretării clasice, peisajul evoluează către exprimarea stărilor sufletești ale pictorilor. S-ar spune că peisajul fixează geografia conținutului stărilor sufletești, se individualizează, redă tranzitoriul, sugerează variația ceasurilor diferite ale zilei, etapă ce va permite, mai târziu, apariția concepției impresioniste.

În evoluția cronologică a Romantismului constatăm câteva etape importante.

Afirmarea unor modalități preromantice s-a conturat ca primă etapă în însuși Clasicismul artei franceze din timpul epopeei napoleoniene. Pictura lui Jean-Antoine Gros, ivită o dată cu ascensiunea politică a lui Napoleon, a urmat acest traseu, deschizând orizontul participării emoționale intense a creatorilor romantici în pictură.

După 1815, asistăm la îmbogățirea studiilor făcute de artiști asupra Evului Mediu și Renașterii. În artele plastice *Salonul* din 1824 afirmă noul spirit. Romantismul se impune în 1830 ca eveniment de răscruce produs în literatură, o dată cu prezentarea piesei „Hernani" scrisă de Victor Hugo. An după an, operele cu implicație romantică se succed într-un ritm alert.

În acest cadru istoric și cu această stare de spirit, compoziția lui Géricault *Plata Medizei* a declanșat în pictură explozia Romantismului.

Pictorii ale căror opere au pregătit romantismul lui Delacroix au fost Jean-Antoine Gros și Théodore Géricault.

Jean-Antoine Gros (1771 – 1835) a fost pictorul înzestrat cu o înaltă sensibilitate artistică al cărui destin creator a marcat primele forme ale Romantismului. Deși elev al lui David, viziunea sa coloristică a fost influențată de pictura lui Rubens aflată în Galeria Palatului Luxembourg din Paris. Pictorul francez a trăit revelația capodoperelor artei italiene a Renașterii, în timpul îndelungatei sale șederi

Gros. *Napoleon vizitând câmpul de luptă de la Eylau*. Luvru, Paris

la Roma. Momentul hotărâtor al destinului lui Gros a fost marcat de întâlnirea cu Napoleon. Entuziasmul și exaltarea, trăite în cursul evenimentelor istorice ale epocii napoleoniene, îl aduc pe Gros în postul de pictor oficial al gloriei Republicii și Imperiului și, apoi, al restaurației Bourbonilor.

Compozițiile cu caracter istoric și contemporan, pictate de Gros, se disting prin marile dimensiuni ale pânzelor, prin structurile axiale complexe și paleta foarte bogat colorată. *Bonaparte la Podul de la Arcole* (1796, Luvru, Paris) și *Murat la Abukir* (1806, Castelul Versailles), sunt la fel de impresionante ca implicare afectivă, precum compozițiile: *Ciumații din Jaffa* (1804, Luvru, Paris), *Câmpul de luptă de la Eylau* (1808, Luvru, Paris). Prin elanul și patosul manifestate în toate picturile lui, Gros rămâne un artist deosebit de pictorii generației lui. Deși pictor oficial, el și a păstrat autonomia gândirii și interpretării artistice. Gros a fost pictorul care și-a permis să interpreteze liber istoria și evenimentul contemporan, să proiecteze cu obiectivitate individualități și personalități eroice. Elev al lui David, el a ignorat total convenționalitatea și răceala academistă a picturii maestrului său. Ființele prezentate în compozițiile lui Gros au viață și sunt dominate de tensiuni patetice și elanuri eroice. Oamenii trăiesc, se luptă cu pasiune și mor. Ființele umane se învălmășesc alături de trupurile cailor în luptă. Grandoarea curajului în fața morții, dinamica ritmurilor scenelor de război conturează sinteza monumentală a compozițiilor lui Gros, animate de un nerv și de o tensiune neacceptate vreodată de maestrul său. Corespondența tânărului pictor cu David, pe tot traseul parcurs alături de armatele lui Napoleon până în Egipt, ilustrează atât pătimașa participare a lui Gros la evenimentele cotidiene ale războaielor, cât și devoțiunea elevului față de maestru, respectul pentru exigențele severe și absolute ale acestuia. În urma încheierii acestei etape a epopeii napoleoniene, întors la Paris, în cercurile artistice davidiene, tânărul pictor pierde fantezia artistică. Aflat în derută și incertitudine, Gros a oscilat între impulsul propriului temperament pasionat și Neoclasicismul sec și auster promovat de David, maestrul respectat și admirat. La cincizeci și patru de ani, pictorul Jean-Antoine Gros se sinucide.

Apreciabilul merit al picturii lui Gros se datorează viziunii ample a structurilor compoziționale, remarcabile prin geometria imaginii și armoniile cromatice îndrăznețe. Paleta acordurilor coloristice bogate, pigmenții puri și accentele puternice de culoare sunt susținute de intensitățile cromatice sonore. Viziunea dinamică și elanul eroic al compozițiilor istorice, expresia vie a comunicării temperamentului

tumultuos al artistului au dat picturii franceze impulsul marii revoluții artistice produsă de Romantismul lui Delacroix.

Théodore Géricault (1791 – 1824), deși a trăit atât de puțin și a creat o operă restrânsă cantitativ, viziunea sa artistică puternic originală a tulburat echilibrele stabilite de Neoclasicismul picturii lui David. Prima sa operă, *Ofițer de vânători călare din Garda imperială* (1812), a fost cea dintâi reacție contra Neoclasicismului lui David. Temperamentul tumultuos al acestui tânăr pictor, neobișnuit de intensa implicare afectivă și emoțională îl vor impune șapte ani mai târziu în atenția publicului și artiștilor, o dată cu realizarea capodoperei sale *Naufragiul Plutei Meduza*.

Îndrăzneața interpretare a acestei opere, a cărei compoziție a suscitat violente critici, a fost apreciată de contemporani ca autoritară anulare a elementelor neoclasice. Géricault a continuat să lucreze în Anglia, unde a fost mai apreciat și unde a pictat îndeosebi cai. Pasiunea pentru cai i-a fost însă fatală. La 33 ani pictorul murea într-un accident de călărie, încheindu-se astfel brusc activitatea sa artistică desfășurată pe mai puțin de 12 ani (1813 – 1823). Interesul pictorului pentru evenimentele contemporane cu caracter tragic

Géricault. *Ofițer de vânători călare din Garda imperială*. Louvre, Paris

contrurează în pictura franceză a epocii axele stilistice ale unei originale și dramatice viziuni artistice.

Proiectele marilor compoziții, scenele de mari dimensiuni, inspirate din evenimentele contemporane, studiile sale asupra chipurilor de alienați mintal ilustrează forța excepțională a disponibilităților imprevizibile ale capacității creatoare a pictorului. Forța temperamentului său artistic, impetuoasa pasiune pentru cercetarea unor zone ale psihicului, ale maladiilor psihice, neabordate până la acea dată de către alți pictori, crearea unor tipologii umane devastate biologic de alienare îl situează printre premergătorii Expresionismului modern.

Géricault este pictorul a cărui operă a deschis larg căile afirmării Romantismului. Studiile de cai în mișcare, desenele sale după figuri de nebuni, compozițiile cu subiecte dramatice ilustrează un univers existențial de o mare diversitate expresivă. Patetic și tragic, echilibrul mental agresat de boală în *Nebunul invăș* (1822 – 1823, Musée Royal des Beaux-Arts, Gand) sau *Alienat cu obsesia gradului militară* (1822 – 1823, Colecția Oskar Reinhart, Winterthur), precum și compoziția dedicată evenimentelor tragice trăite de persoana e d speriate sunt teroarea morții în *Naufragiul Plutei Meduza* (1819, Louvre, Paris) construiesc reperele unei umanitate de morbul dizarmoniei și a haliucinației.

Dintre studiile și compozițiile cu cai realizate în Anglia în ultimii ani ai vieții, se distinge *Derbiul la Epsom* (Louvre, Paris). Referitor la această operă, comentariile critice formulate mai târziu cu privire la Géricault vizau incapacitatea pictorului de a surprinde în o imagine sintetică sugestia prezenței în mișcare a animalelor în galop. Suspendate în spațiu, silueta cailor, pictate de Géricault, par proiectate în planare deasupra pământului. Toate cele patru picioare, desprinse de sol în același timp, nu pot asigura mișcarea și galopul cailor și pot produce doar prăbușirea inevitabilă a trupurilor animalelor. Pictorii generațiilor următoare, pasionați de mișcarea și de galopul cailor vor aduce corectura cuvenită interpretării lui Géricault. Printre ei, la sfârșitul secolului al XIX lea se va afla Edgar Degas, pictorul sensibil alăturat impresioniștilor, observator și creator virtuoz al surprinderii mișcării în desfășurare a cailor de curse.

Spectaculara evoluție a picturii franceze în traseul realizat de cei doi pictori, Antoine Gros și Théodore Géricault, a atins apogeul în cele două compoziții, *Cuirasiții din Iafa* și, respectiv, *Pluta Meduzei*.

Géricault *Naufragiul Plutei Medusei*, Louvre, Paris

Tragedia umană observată atent, studiul biologicului agresat de orb la spaimă a bolii sau de disperarea teroarizată a morții sunt subiecte de un patetism impresionant. Urmărind pe adevăr și îndrăznea în spectacolul din *Pluta Meduzei*, imaginea foamei dezumanizante, sub efect de carnagiu antropofag, prezintă aspecte fundamentale opuse Neoclasicismului propagat de David. Inspirat din evenimentul tragic al unei fregate franceze, realitate cunoscută și comentată în toată presa franceză a vremii, subiectul a devenit înfricoșător, o dată mai mult datorită pensulei lui Géricault în impresionantul său tablou.

Șase ani mai târziu Delacroix pictează, într-o similară viziune romantică, un alt subiect patetic inspirat de evenimente contemporane: *Masacrul din Chios* (Louvre, Paris). Aportul imens al operei lui Géricault marchează trecerea de la concepția estetică a epocii îndatorate școlii clasice la principii și concepte estetice fundamental noi. Viziunea epică, patosul romantic, elanul și amplitudinea afectivă, încărcate de temperaturile înalte ale sensibilității și temperamentului, anunță Romantismul lui Delacroix și deschiderea către pictura modernă.

Géricault *Alienat atins de grandomanie cu iluzii*

Géricault *Derbiul la Epsom*, Luvru, Paris

DELACROIX

Șeful școlii romantice

Eugene Delacroix (1789 – 1863). În constelația marilor personalități ale culturii franceze din primele decenii ale veacului al XIX-lea, personalitatea lui Delacroix se proiectează astral prin strălucirea și grandoarea genului. Reprezentant de vârf al picturii romantice europene, Delacroix este artistul a cărui operă a marcat momentul crucial al evoluției picturii ca artă a marilor sentimente și elanuri eroice, ca univers imagistic și expresiv, vestitor al colorismului erei moderne.

Biografia lui Eugène Delacroix este punctată de evenimente istorice și politice neobișnuite ca amploare și urmări – revoluții și războaie, apariția și succesiunea Imperiului și Republicii franceze.

Delacroix se naște într-o epocă în care Franța își decapita regii, arunca vechile simboluri ale monarhiei în lupta pentru drepturi democratice. Cocarda, expresia victoriei revoluției, efigie nouă a Franței, apare în locul efigiei regale. Ghilotina și Marseilleza pătrund în istorie. Era revoluțiilor este deschisă. Marile mulțimi revendică drepturi, devin autorități și decid cu vehemență traseele istoriei. Războaiele se succed. Națiunile luptă pentru dreptul la autonomie. Revoluția este urmată de Imperiu. Visul gloriilor Franței se mistuie la Waterloo. Un climat spiritual devorat de neliniști și de exaltări eroice, animat de înalte idealuri umane, trăiește sub valul revoluțiilor. Dornice să șteargă din istorie despotismul, mulțimile fac gesturi disperate. Lumea este populată de eroi. Stările limită ating frecvențe necunoscute până atunci în istorie. Sacrificiul, lupta, barricadele sunt cuvintele și evenimentele vii ale epocii.

Artiști, poeți și scriitori, figuri strălucite trăiesc cu intensitate emoțiile evenimentelor fierbinți: Delacroix, Baudelaire, Chopin și Byron, Chateaubriand, Alfred de Vigny și Lamartine, Balzac, Theophile Gautier și Alfred de Musset, Hugo, Liszt, Schubert și Schumann se întâlnesc în prima e decenii ale veacului al XIX-lea în cavalcada marilor idei și pasiuni. Lupta pentru o idee, demonstrație făcută de tânăra generație avangardistă cu ocazia „Bătăliei pentru Hernani" sau conflictul dintre *desenatori* și *coloriști* ilustrau noile atitudini ale intelectualilor creatori.

Byron murea la Misolonghi alături de eroicul popor modern al Greciei. Delacroix picta îndoliata imagine a Greciei luptătoare pentru drepturile omului. Chopin scria *Studiul revoluționar*, stimulând elanurile luptei pentru libertatea Poloniei, sacrificată și desființată ca stat.

Romantismul, definit ca stare de spirit, a însuflețit în cultura etlusului celor mai înalte emoții artistice, neandeseori și trăiri fervori ale dăruirii creatoare.

Hugo în literatura, Delacroix în pictură, Berlioz în muzică sunt reprezentanții de frunte ai Romantismului francez.

Opera lui Delacroix desfășurată în arta picturii de șevalet și a picturii murale, abordarea unor complexe probleme ale umanului și mortologice în cadrul gândirii romantice cu precădere în compoziție, mărturisește o mentalitate estetică ce trăiește în pictura universală. Componenta stilistică dominantă a creației lui Delacroix trece dincolo de sensurile culturale medii. Amplitudinea stilistică a operei degajă virtuți cu valoare perenă.

Printre primele lucrări ale lui Delacroix, compoziția *Dante și Virgiliu în Infern* a fost realizată de pictor în anii tinereții, sinteză finalizată după multe studii și variante, animată de un intens dramatism și de semnificații simbolice, opera a devenit „manifestul" Romantismului. Desprinderea din Academism și Neoclasicism, detașarea de reperele viziunii statice și de vidul afect v amintau, o dată cu această lucrare, era modernă a culturii plastice europene. Compoziția *Barca lui Dante*, operă de debut a pictorului, creată la vârsta de 24 ani, prezintă imaginea simbolică a poeților Dante și Virgiliu trecând Styxul printre damnați. În critica oficială a vremii, capodopera artistului a fost comentată ca un subiect de scandal. Primită cu entuziasm și, în aceeași măsură, înconjurată de insulte, de mânie, de insolente hohote de râs, evenimentul este evocat elogios de Baudelaire în „Variétés critiques". Între gândirea poetică și reflecțiile de savant, Delacroix încărca pictura cu semnificația transfigurării timpului, cu mutația din trecut, prezent și viitor în Durată. Interpretarea secvențială a subiectului era înlocuită cu o paradigmă infinită. Adaosul de inefabil ca și metafora consacrau sensuri estetice cu valoare fundamentală.

Abordarea foarte complexă a subiectelor în cadrul compoziției invită la anumite aprecieri în jurul grupajelor tematice.

Compoziția istorică, secțiune importantă în creația lui Delacroix asupra căreia pictorul revine adeseori, înscrie lucrări ample ca anvergură ideatică și soluții plastice. Printre ele se disting compoziții inspirate de evenimente reale din contemporaneitate (*Libertatea călăuzind poporul* și *Masacrul din Chios*) sau din momente ale trecutului istoric (*Intrarea cruciaților în Constantinopol*). Grupajul unor compoziții cu teme istorice și alegorice omagiază fie lupta pentru libertate a francezilor, fie lupta pentru libertate națională a grecilor.

Eugène Delacroix. *Autoportret*. Luvru, Paris

În compoziția *28 iulie 1830. Libertatea conducând poporul pe baricade*, Delacroix prezintă aspecte ale luptei de stradă și ale barricadei pariziene, evenimente istorice ale revoluției la care a participat pictorul însuși. Universul emoțional și afectiv intens ilustrează implicarea artistului în contemporaneitate. Alături de oamenii străzii, alegoria Franței este întrupată în chipul eroic al unei tinere femei, purtând drapelul național, simbol al luptei pentru libertate. Asemenea atâtor nobile suflete ale poporului francez înlănțuite în emoția și tensiunea curajului luptelor de stradă, Delacroix participă la evenimentele trăite cu eroism, de neuitat, ale Parisului anului 1830. Intelectualii în frac și joben, printre care se află și pictorul, se alătură muncitorilor în bluze albastre, aflați pe barricade în lupta pentru ideea de libertate. Gesturile au ceva total și absolut. Femei despletite care își

Delacroix. *Masacrul din Chios*. Louvre, Paris

aruncă pruncii în baionete. Gavroche străzii, merg la moarte cu surâsul în privire. *28 iulie 1830. Libertatea călăuzind poporul*, capodopera lui Delacroix, este expresia apogeului spiritului romantic activ. Compoziția simbolică a luptei pentru libertate era formula de coeziune spirituală a creatorului și omului Delacroix cu avântul mulțimii. Pictorul trăiește istoria alături de eroul colectiv, de mulțimea celor ce strigă „Libertate, egalitate, fraternitate".

Printre compozițiile cu caracter istoric, anvergura celor două mari pânze, *Masacrul din Chios* (1824) și *Intrarea cruciaților în Constantinopol*, dau dimensiunea grandoarei viziunii romantice a lui Delacroix. Evenimentele dramatice ale încercării Greciei de către turci, petrecute în acei ani, produseseră un șoc întregii Europe. Conștiințele erau zguduite. Firea sensibilă a lui Delacroix era cutremurată. Chios și Missolonghi au inspirat creația genialului pictor ca semne de adeziune la lupta pentru libertatea popoarelor lumii (*Masacrul din Chios, Grecia plângând pe ruinele de la Misolonghi*).

„Masacrele" lui Delacroix, cum le numea pictorul însuși, cortegiile tragice ale morții și suferințe sunt ecoul evenimentelor istorice trăite de artist. Climatul romantic al epocii, evenimentele istorice și tensiunile paroxistice ale primelor decenii ale secolului au avut ca efect, mai târziu, trecerea lor în zona reflecției și a evocării emoționante a acestor evenimente.

Un alt grupaj ideatic, bogat reprezentat în opera lui Delacroix, se conturează în compozițiile cu caracter alegoric și legendar (*Moartea lui Sardanapal*). Subiecte inspirate din Biblie (*Hristos în Grădina de măslini, Sfântul Sebastian, Lupta lui Iacob cu îngerul*) și subiecte inspirate de mitologia greacă (*Medeea*) îmbogățesc creația lui Delacroix și se alătură compozițiilor cu caracter exotic, de inspirație orientală sau inspirate de vânătorile fiarelor sălbatice (*Vânătoare de lei*).

Compozițiile cu caracter mitologic, cu caracter religios sau inspirate de lumea Orientului *Nunta evreiască în Maroc, Răpirea Rebecăi, Femei în Alger* sunt relevante în ceea ce privește pasiunea pictorului pentru universul exotic și pentru somptuoasa lumină a sudului. Compozițiile *Femei în Alger*

Delacroix [illegible] Louvre, Paris

1834), *Femeia cu papagalul* (1827), *Logodna din Marocos* (1843), *Interioare din Algeria*, *Fantasia* sunt încărcate de acorduri legendare și de misterioasele obsesii orientale.

Amintindu-și tăria creației lui Delacroix în ochii se tumultul stării revoluționare cu exaltările poetice. Orizontul cultural și descoperirile lui Delacroix exotismul Spaniei și vastele spații ale Africii, Marocul și Algeria cu bogăția reflexelor de culori și cu solaritatea amiezii. Sudul îi stimulează senzualitatea savorilor picturale dezvăluite în cavalcadele strălucitoare ale compozițiilor. Arabii călărind în galop, cu pelerine tăiate de vânt, cu măștile de putermic scăpesc sub efectele de reșetărilor somptuoase. Veșmintele vibrează sub soarele văpăilor africane, flamurile și standardele sunt invocate de sunetele trompetelor de aramă sună. Gesturi impetuoase, cabrări generoase se desfășoară într-o polifonică și fastuoasă demonstrație de energii și senzații de culoare.

Compozițiile cu scene de vânătoare în peisajul african *(Vânătoare de lei, Fantasia)* se desfășoară sub semnul inepuizabilei fantezii artistice. Relația om-fiară, descătușarea energiilor biologice sălbatice, panda vânătorilor arabi devin pretexte pentru ca Delacroix să îmbine patosul afectiv cu explozia energiilor fizice.

În ceea ce privește compozițiile **portretistica și nudul** sunt capitole susținute de pictor în cadrul întregii sale creații. Excepțiind *Interioarele* sintezei a datelor fizionomice și spirituale personale, Delacroix a pictat extrao de-a lui *Portretul lui Chopin* și scena de portret amintită de misterioasei Doamne George Sand. Compozițiile sunt ale însăși câmpului desfășurărilor analitice ale tipologiilor umane, [illegible] mod astfel portretistica lui Delacroix. Ansamblurile populate de numeroase personaje sunt adevărate frize de fizionomii particulare, o istorie a diversității caractereologice. Expresii, trăiri și sentimente, distincții, tipologii

Delacroix *[illegible] Dante* detaliu, Luvru, Paris

și profile etnice redate și reconstituite adevăruri ale umanității, ale continentelor, raselor și popoarelor. Ca atare, portretul este pentru pictorul francez modalitatea vastă și expresivă necesar integrată în fiecare dintre compozițiile sale. Chipuri negricioase răsar în compoziții ca vrăjitori de fiare sălbatice. Priviri ardente și tragice se înalță în compozițiile dedicate evenimentelor din Chios și Missolunghi, construiesc imagini matriceale ale portretisticii cu sensuri perene. Fizionomii și nuduri opulente și senzuale din Maroc și Algeri, femei și odalisce animă scenele de interior orientale.

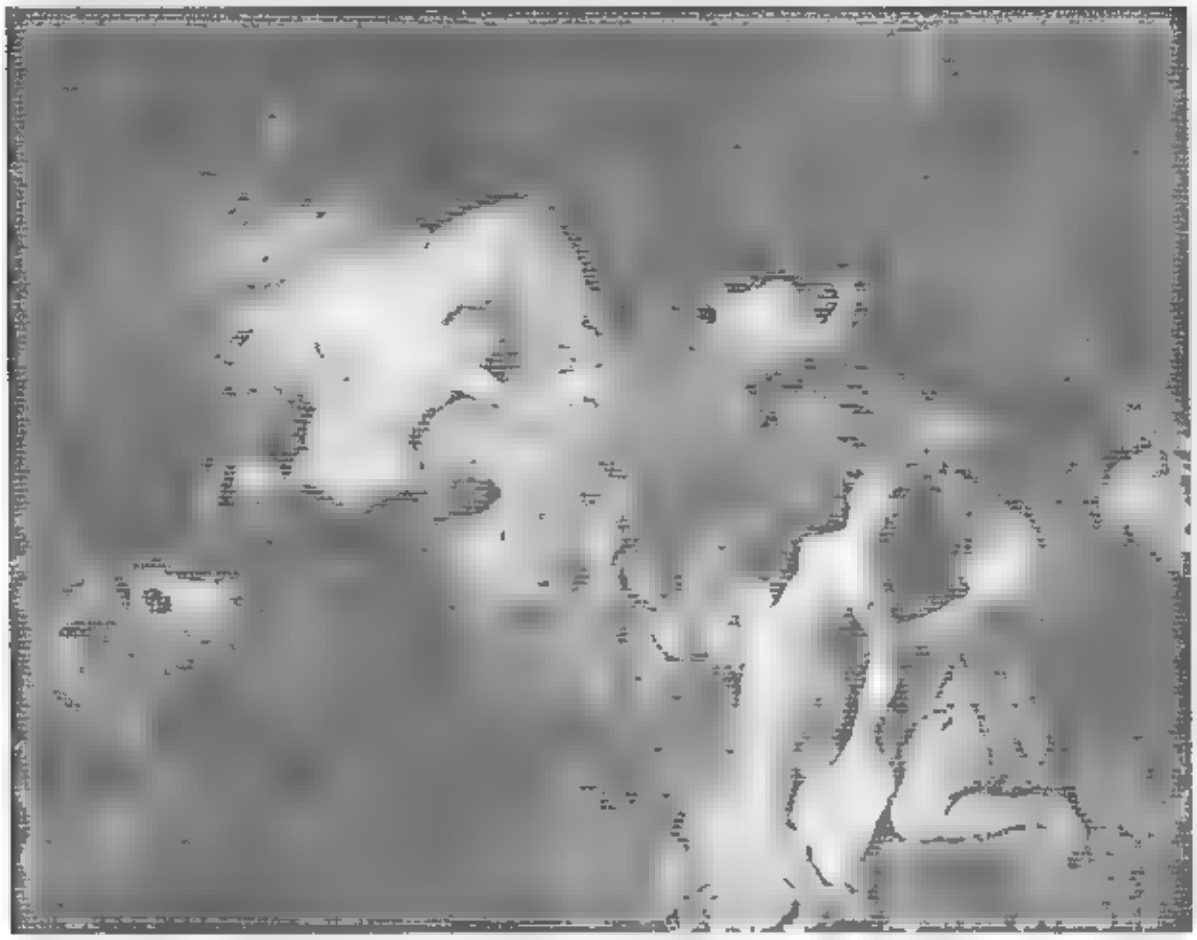
În pictura monumentală, Delacroix se lansează în realizarea unor ample lucrări, compoziții vaste pentru *Camera Deputaților* (1837 - 1838), *Palatul Luxembourg* (1845), *Palatul Luvru* (1849), *Primăria* (1853) și *Biserica Sf. Sulpice* (1857) din Paris.

Concepția filosofică a pictorului configurează deschiderea diversă și nuanțată a universului estetic către zona eroilor și a evocărilor marilor virtuți morale [illegible] ale colectivităților umane. De fapt, Delacroix este un exponent al generației tinere de luptători pentru libertatea și drepturile popoarelor Europei secolului al XIX-lea. Elanul eroic, exaltarea, admirația pentru marile idei umanitare conturează axele cardinale ale universului existențial al concepției filosofice a lui Delacroix.

Viziunea picturii lui se referă la acest conținut filosofic. Generozitatea marilor sentimente, admirația eroismului și a valorilor morale înalte, puterea de mișcare emoțională stau la baza viziunii romantice a operei lui Delacroix. Pictorul interpretează traseul exaltărilor și entuziasmelor marilor temperaturi eroice ale mulțimii, comunică propriile trăiri intens – afective, sentimentele în fața dramei umane.

Portretul lui Chopin (Muzeul Luvru), capodopera de sfârșit a creației lui Delacroix, dezvăluie o stare despre metabil și evanescent. Solemnitatea meditației filosofice, surprinsă de pictor în expresia chipului lui Chopin, ne introduce în lumea dedicată stărilor de iluminare creatoare. Strigătul salvatorilor din *Masacrul din Chios*, entuziasmul pentru zilele glorioase ale Revoluției sunt înlocuite de transa vizionară. Delacroix prefațează cu acest portret al lui Chopin semnificațiile filosofice ale picturii metafizice.

Delacroix. *Portretul lui Chopin*. Luvru, Paris



Delacroix *Moartea lui Sardanapal*, 1827, Paris

Un versul morfologic, limbajul expresivului pictural în ca repere fundamentale axele unei noi dialectici a gramaticii plastice. Vestitoare a picturii moderne.

La 32 ani Delacroix, artistul de geniu care la mijlocul veacului trecut declanșa marile dezbateri în pictură despre formă și culoare, deschidea era artiștilor și poeților blestemați "Les maudits", făuritorii spiritului creator modern și făceau loc în istoria culturii și mureau eroic pentru artă, pentru ideile temerare, ca de monstrație împotriva mediocrității.

Investirea totală în creație confirma idealul confundării destinului artistului cu arta. A muri pentru artă lucrând ziua și noaptea, a te dărui cuplând viața și creația, iubirea și moartea au fost dimensiunile Romantismului, dimensiunile aspirațiilor artiștilor veacului nobilitat de spiritul genului.

Colorismul paletei spectrale din pictura lui Delacroix s-a impus superlativ prin acordurile cromatice exaltate de pigmenții raporturilor calorice ale tonurilor calde și reci prin relațiile complementare ale tonurilor scânteietoare de roșu, verde, albastru-orange. În ultimii ani ai creației Delacroix introduce în concepția sa coloristică valorile picturale ale semitonului.

Culoarea este elementul hotărâtor de comunicare expresivă. Desenul este impecabil. Delacroix marchează prin pensulațiile trasee ample ale formei. Desenul se confundă cu tușa, conturele primesc valori cromatice. Hașurări juxtapuse de culori complementare, roșuri scânteietoare alăturate tonurilor de verde smaraldă construiesc exaltări pigmentare. Pledoaria pentru paleta spectrală susține existența culorii bine hrănite și saturate. Tonurile au strălucire, acordurile sunt sonore. Umbra este colorată și transparentă. „Ca să termini un tablou trebuie întotdeauna să-l strici puțin înainte", consemna Delacroix la 55 de ani, în paginile *Jurnalului* său. Carte de valoare fundamentală pentru principiile coloritismului modern, *Jurnalul* lui Delacroix formulează observații de importanță crucială. Unul dintre experimentele trăite de pictorul însuși este comentat astfel: un corp așezat pe o plajă de nisip primește în zona luminată culori

calde (roșu, galben, orange) și în zona umbrită culori reci (albastru, verde, violet). Cu această observație formulată [illegible] și cu ajutorul acestei experiențe practicată în pictură, De Acroix efectuează saltul către *eliminarea* [illegible] dușmanul picturii și a opacităților de tip tradițional întunecoșii. Prin [illegible] a tonurilor primare roșu, albastru, galben și [illegible] violet, a raporturilor calorice [illegible] reci și a relațiilor de complementaritate (roșu – verde, galben – violet, albastru – orange). De Acroix a [illegible] pictura de [illegible] spectrale.

Momentul „Delacroix" stabilește rolul primordial al culorii și începe un nou destin în pictură. Forma realizată prin trăsăturile de culoare în suprafețe săvârșește bogăția diversității gestului și expresiei [illegible] conceptul pictural [illegible] modern. Definirea formei a fost impusă de De Acroix prin juxtapunerea suprafețelor de culoare, prin întâlnirea și îmbrățișarea lor și nu prin suprapunere sau circumscrierea grafică.

Compoziția evoluează de la structura geometrică piramidală a [illegible] perspectiviste complexe [illegible] personajelor pe [illegible] prim-plan și pe [illegible] în adâncime către [illegible] orizont (*Dunărea cu tăietori de lemne*).

Delacroix, *Leonardo [illegible]*, Louvre, Paris

Delacroix, *Medeea*

în Constantinopol, Masacrul din Chios). Spectacolul demonstrativ al structurii complexe în interiorul tabloului *Moartea lui Sardanapal*, expresie a artei și științei savante a compoziției. Sincopa ritmurilor curbele concentrice și excentrice a trupurilor dispuse în axe diagonale ale tabloului, traversează compoziția de la un unghi la altul. De la chipul regal al lui Sardanapal aflat în unghiul stâng al tabloului, unda energetică a luminii traversează diagonala spre dreapta, coborând în zona opusă, către unghiul compoziției [illegible] în partea de [illegible] a femeii [illegible].

Ideea [illegible] a detaliului și ideea a accentuării mijloacelor plastice, prin exaltarea relațiilor coloristice, mărind vigoarea sau slăbind intensitatea tonurilor, potențau semnificațiile expresive desăvârșite de știința culorii și compoziției. Delacroix contura principii plastice în burătoare cu noutate. Necesitatea *expresiei plastice* primea locul decisiv. Pictura modernă se născuse cu marea compoziție *Sardanapal*. O dată cu viziunea romantică a

acest panze. De aceea instaura o nouă estetică în pictură. Tramosul și atât sentimentalul și violența convulsivă, grotescul și sublimul, răul și binele creau contextele emoționale ale noii arte.

Marea noutate a picturii lui Delacroix formula victoria culorii și compoziției eliberate din rigiditățile Academismului și Neoclasicismului.

Dezintegrarea spargerea nucleelor geometrice și stabilirea structurilor deschise prin indici cromatici, devenite semne gestuale, sunt jocurile seducătoare și savante inserate pe tar de genul inovator al lui Delacroix.

Prin Delacroix și prin mediat următoarea generație de artiști, cea a impresioniștilor, *pictura devine trecerea spre arta culorii*. Artă oferită ochiului și sporului uman, pictura se conturează ca expresie a bucuriei optice maxime. Datorită pigmenților puri, neamestecați pe paletă sau pe pânză, scânteierile luminoase ale culorilor sunt fastuoase. Culorile pictate de Delacroix și apoi armoniile folosite de impresioniști dobândesc efectele umbrei reflectate și nu absorbite. Culori e străvezii și nu se opacizează, nu rămân în interiorul pânzei pictate, au forța reverberării umbrelor și vibrațiilor optice în spațiu.

Descoperirea lui Delacroix avea o valoare urmașă în evoluția picturii. Următorul salt al inovării coloritismului către epoca modernă, continuatorul lui Delacroix va fi Édouard Manet. Când Delacroix dispărea din conul de lumină al scenei artistice, se năștea constelația impresioniștilor, Manet și, alături de ei, Claude Monet, Pissarro, Sisley și Renoir. Ei au fost pictorii care au preluat inovațiile genialului pictor. De aceea, de atât tând tranșant noile principii coloristice de vechi e concepte tradiționale. Delacroix, șeful școlii romantice, personal tatea crucială a picturii secolului al XIX-lea, lăsa moștenire generației tinere, admiratoare a artei lui, opera deschisă, concepția despre modalitățile expresive ale picturii – desenul, forma, construcția, spațiul plastic, asocierea culorii și raportului ei cu lumina, idealul inaripat al emoției estetice înalte.

În climatul artistic parizian al cercurilor oficiale și neoficiale, printre artiștii a căror operă s-a distins prin viziune personală, purtând coloratura influenței operei

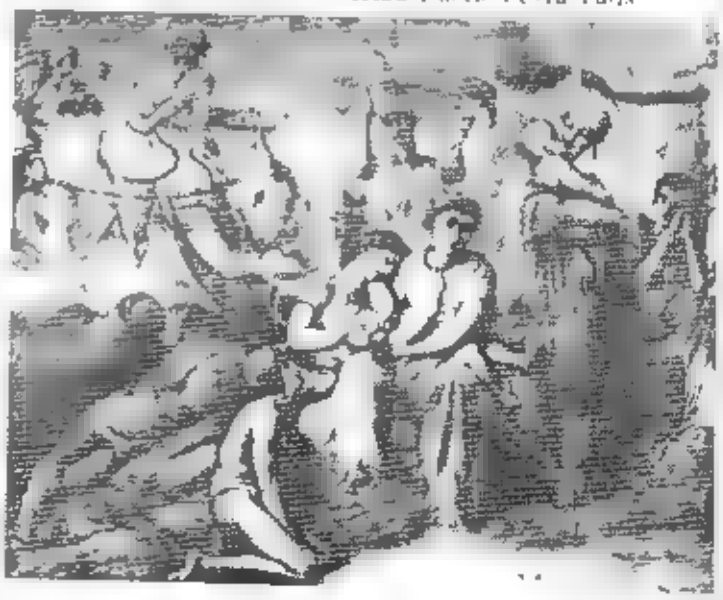
Delacroix. *Odalisca*, Muzeul Zambaccian, București

lui Delacroix, se numără și **Théodore Chassériau** (1819 – 1856). Format sub autoritatea lui Ingres, încă de la vârsta de 12 ani Chassériau era apreciat de către maestrul său ca „viitorul Napoleon al picturii". La 17 ani expune primele lucrări a căror viziune artistică se desprinde total din stilistica rigidă a Neoclasicismului, pictorul aderând la viziunea romantică prin vibrația sensibilitate și structura contemplativă.

Printre operele sale remarcabile sunt de amintit *Venus Anadiomene* și *Toaleta Esterei* (Louvru, Paris). Acestea depășesc viziunea statică a lucrărilor de tinerețe.

Cele două surori (Louvru, Paris), dublul portret pictat de Chassériau la douăzeci și patru de ani, ar putea fi comentat ca aparținând interpretării de tip static.

Théodore Chassériau. *Pacea*, Louvru, Paris



Chasseriau, *Ia lesa Estere*. Louvre, Paris

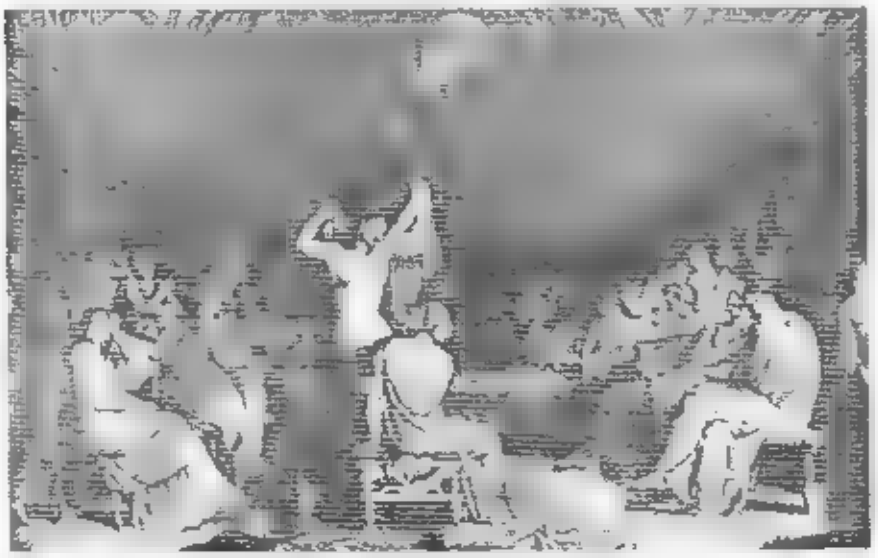
Expresivitatea, însă a celor două personaje, concentrarea și sentimentul de elevată spiritualitate sunt susținute nu numai de puritatea desenului, ci și de cromatica neobișnuit de modernă. Savuroasă și, în aceeași măsură, delicată, cromatica lucrării se impune prin autoritatea nivelului artistic savant atins de pictorul francez către mijlocul secolului al XIX-lea. Problema îndrăzneață a raportului de complementaritate este formulată de Chassériau cu fermitate. Roșurile bine saturate de pigment, aduse în prim plan, sunt grupate echilibrat alături de tonurile de verde ale fundalului. „Secțiunea de aur" a șarpantei clasice este dublată de colorismul romantic, de savorile pigmentare și de strălucirea tonurilor. Tabloul *Cele două surori*, marchează un moment crucial între Clasicism și Romantism prin dialogul stabilit între desenul epurat de accidente și colorismul somptuos.

La întoarcerea pictorului din Africa (1846) influența viziunii lui Delacroix este vădită. Noutatea picturii lui Chassériau conturează un tip de sensibilitate receptivă la forme senzuale și la gestul reverie poetice, la starea de contemplare.

Colorismul paletei lui impune și susține strălucirea unui exotism de tip oriental. Auriile și alburile fildeșii susțin zonele de pigmenți bine hrănite, savuroase cu pensulație. Lumina este înconjurată de mister, gestul primește rezonanțe metafizice, ambianțele sunt încărcate de aură poetică.

Armonii cromatice de tip complementar ale roșurilor somptuoase și ale tonurilor de verde, exaltarea albastrurilor turcoises sau a cobalturi or smălțuite din pictura lui Chassériau ilustrează ecoul intuiției adusă în pictura franceză de concepția modernă a colorismului lui Delacroix, viabilă încă în tezele actuale despre culoare.

Puținele lucrări ale lui Chassériau oferă sensibilității moderne bucuria estetică a farmecului poetic, comunicarea unor efuziuni lirice cu bogate rezonanțe în plan afectiv și emoțional.



Chassériau, *Thepidaria*, Louvre, Paris

FRANŢA
ÎN DECENIILE III-VII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA

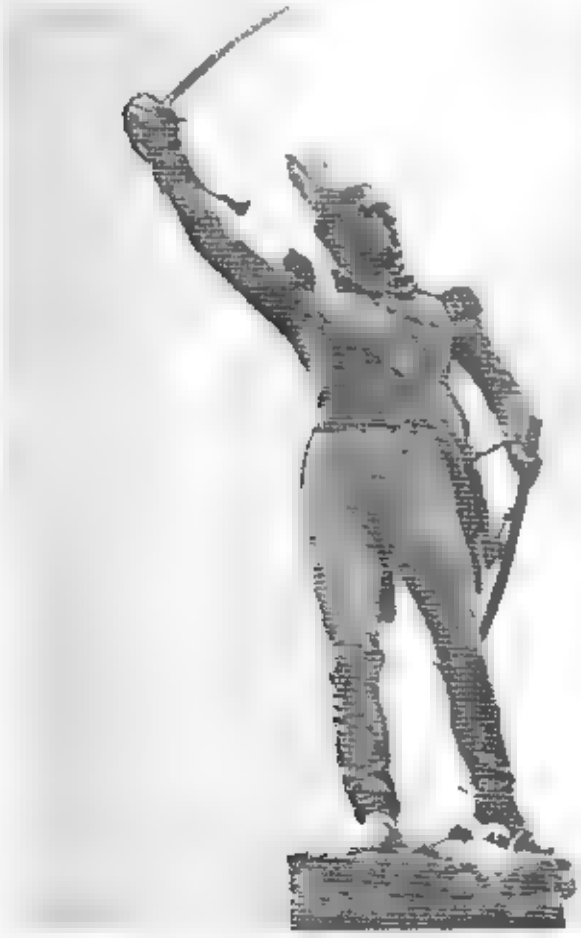
SCULPTURA

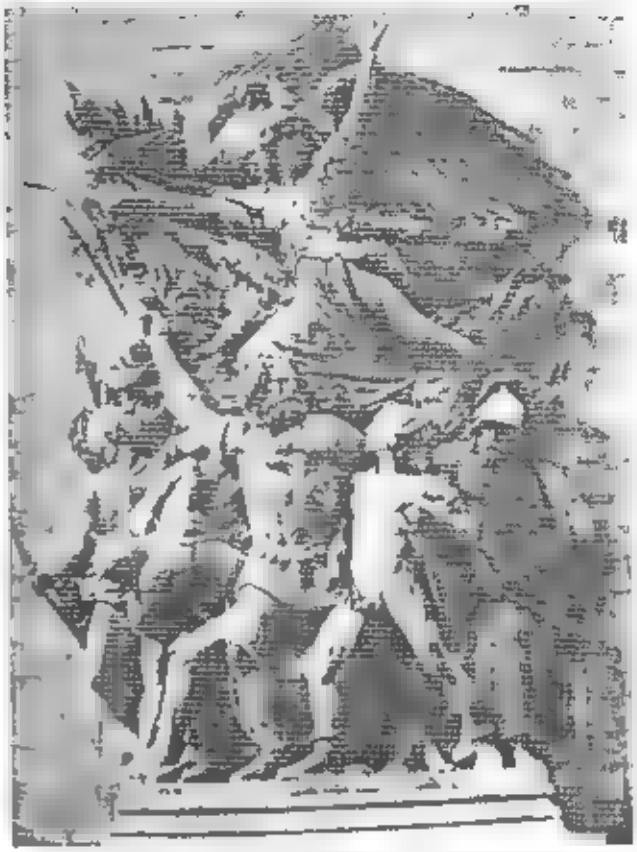
NEOCLASICISM ROMANTISM REALISM

Printre orientările estetice ale artei franceze din secolul al XIX-lea, Neoclasicismul și Romantismul au avut ca reprezentanți artiști de seamă, sculptorii **Pierre-Jean David d'Angers, François Rude, Antoine-Louis Barye**

Pierre-Jean David d'Angers (1788 – 1856) este sculptorul a cărui operă rămane reprezentativă pentru orientarea neoclasică franceză și pentru influențele spiritului romantic. Profesor la l'école des Beaux-Arts din Paris, David d'Angers este creatorul unei prodigioase opere: 500 de medalii, aproape

François Rude. *Marsilia la Arc*





Rude. *La Marseillaise*, detaliu din Arcul de triumf din Paris

David d'Angers. *Portretul lui Alfred de Musset*

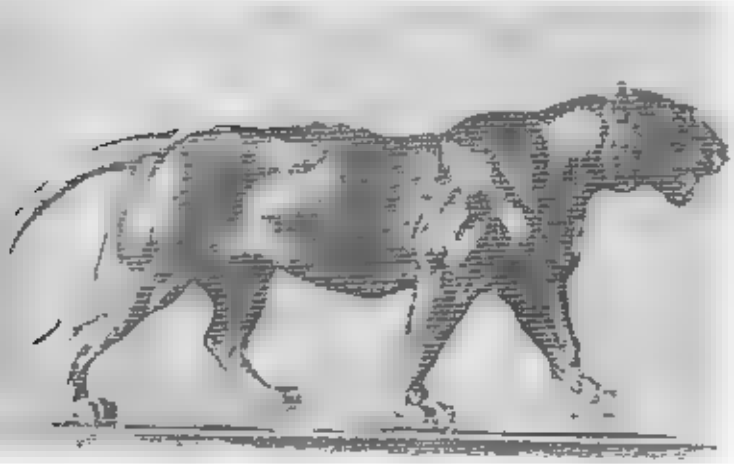
40 statui și câteva zeci de portrete, busturi ale personalităților importante ale epocii. Tot el este creatorul reliefurilor destinate împodobirii vastului fronton al *Panteonului* din Paris.

Concepția artistică a lui David d'Angers se a ătură precursorilor săi neoclasici, sculptorul fiind un îndrăgostit de Antichitate, de formele modelate corect, în sensul raportării la reperele vizuale ale realității recognoscibile. În unele dintre reliefuri, sculptorul depășește pragul scolasticii neoclasice și se abandonează elanului romantic. Formele vădesc îndoirea avantajă, rumica plastică a materiei dobândește o reală expresivitate. Operele create sub semnul stărilor romantice împrospătează viziunea artistică a lui David d'Angers, asigurând astfel artistului locul printre căutătorii noului orizont estetic al sculpturii franceze de la mijlocul secolului al XIX-lea.

Reprezentantul de frunte al sculpturii romantice franceze este însă **François Rude** (1784-1855). Personalitate puternică, sensibilitate vibrantă, animată de exaltări și entuziasme, Rude va trăi cu emoție momentele Revoluției de la 1830, în urma cărora artistul va executa sculpturi pentru *L'Arc de l'Étoile*, printre care *La Marseillaise* și *Plecarea voluntarilor*. Prin expresia patosului revoluționar, grupul statuar *La Marseillaise* a devenit simbolul național al luptei eroice pentru libertate și democrație. Elanul romantic, sentimentul sacrificiului, strigătul cutezanței pentru obținerea victoriei sunt surprinse în compozițiile lui Rude cu asemenea tensiune explozivă, încât înalta temperatură expresivă a acestor sculpturi le situează printre capodoperele sculpturii universale.

Antoine-Louis Barye (1796 – 1875) este sculptorul a cărui formație și concepție îl disting ca un artist al epocii.

Barye. *Tigru mergând*

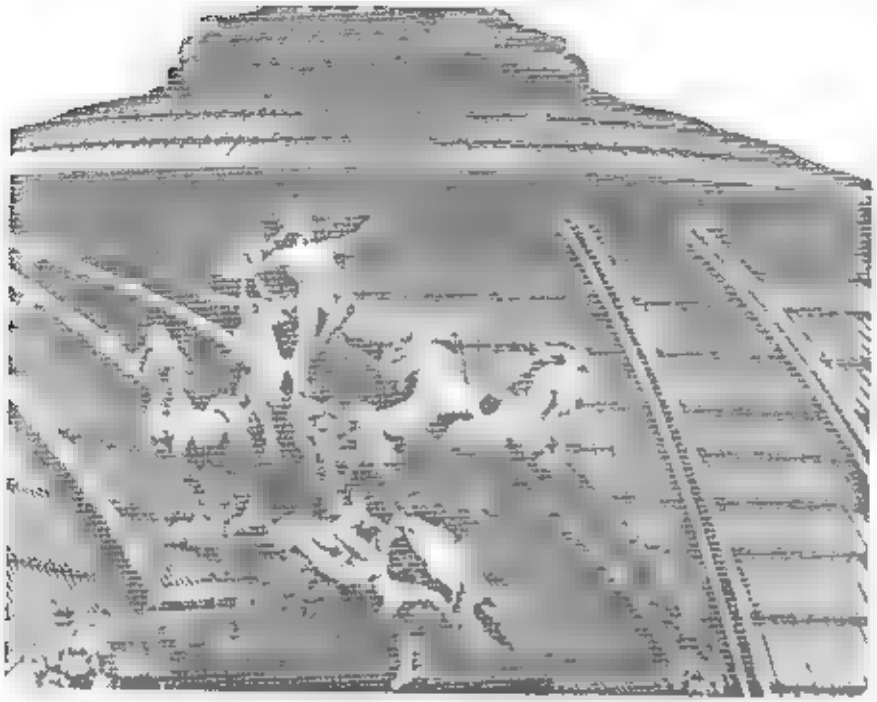


Preocupările lui Barye s-au fixat asupra prezentării animalelor sălbatice și anatomiei lor puternice în lucrări precum *Tigru mergând*, *Tigru mergând*, *Leu în mers* sau asupra evocării luptelor dintre animale ca în compoziții *Tigru devorând o gazelă*. Alte grupaje de lucrări prezintă subiecte inspirate din mitologia clasică greco-romană, *Theseu și Minotaurul* (Metropolitan Museum, New York), *Centaur și Lapiți* (Muzeul din Puy) sau allegorii precum *Seina și Marna*, *Rarbonul*, *Pacea*, *Forța și Ordinea*, destinate unor monumente arhitectonice. Chiar subiecte cu caracter religios sunt prezente în creația lui Barye, cum este sculptura *Sfânta Clotilda* destinată *Bisericii Madeleine* din Paris.

Viziunea sculptorului face notă particulară în contextul artei franceze. Stilistic omogenă, opera lui Barye degajă vigoarea și temperamentul puternic al sculptorului, preocuparea pentru evocarea vitalității și forței animalice inspirate de prezența animalelor sălbatice. Puterea fizică, tensiunea și încordarea mușculaturii sau relaxarea în atitudinea de odihnă a animalelor sălbatice sunt surprinse de Barye cu un remarcabil spirit de observație și o expresivitate cu totul excepțională. Bronzuri reluate în repetiții, lasă mâna să alunece pe forme, pun în valoare forme volumetrice concepute sculptural. Înzestrat cu autentică vocație de sculptor, Louis Barye îmbogățește cu viziunea sa originală ansamblul creațiilor realizate în statuara monumentală franceză a veacului al XIX-lea.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea sculptura a înregistrat aderiunea unor artiști la idealurile democratice, orientare marcată de creația francezului **Jules Dalou** și a belgianului **Constantin Meunier**.

Aparținând al Realismului, **Jules Dalou** (1838 – 1902) a fost contemporanul evenimentelor istorice și politice ale Franței legate de schimbarea mentalităților devenite tot mai îndrăznețe. Participant și militant de frunte la *Comuna din Paris*, Dalou a asigurat paza capodoperelor de la Muzeul Luvru, după care, condamnat la închisoare pe viață, a fost silit să se refugieze în Anglia, unde a rămas până în 1879. În această perioadă, sculptorul a creat opere de mici dimensiuni, fiind însă preocupat de unele probleme complexe ale statuarei monumentale dedicate subiectelor revoluționare. Neabandonând idealurile care îl obligaseră la exil, aflat la Londra, Dalou va trimite la



Cap la edificiul *Crama Paris* detaliu. Paris

Paris proiectat pentru monumentul *Triumful Republicii* poziționându-și arta în serviciul ideilor politice ale lui. Revenit la Paris după amnistia din 1879 sculptorul a continuat să fie un convins democrat. Anii următori nu dau o vedă exuberanta sa lucrare, marele grup allegoric *Triumful Republicii* (1879 – 1899), aflat astăzi, printre monumentele reprezentative ale Capitalei. Des Dalou a lucrat sculptură mică și subiecte inspirate din cotidianul parizian sau breton, opere de sale reprezentative sunt compozițiile monumentale *Piatra funerară a lui A. Blanqui* (1885) *model pentru Palatul Bourbon, bustul lui Charcot* și *Monumentul lui Eugene Delacroix* (1890). În vederea realizării monumentului *Muncii* Jules Dalou a sculptat statuile de meșteri și țărani, variante răspândite în colecții și numeroase muzee.

Subiectele introduse în sculptură de către artiștii francezi aveau pentru secolul al XIX-lea valoarea noutății, ele fiind afirmate ca mare noutate tematică în istoria sculpturii.

Expoziția de idei și orientări a grupurilor de artiști francezi din a doua jumătate a veacului al XIX-lea va asigura spectacolul noutăților manifestate în scena artistică franceză și, mai ales, direcțiile stilistice desprinse din Academism. Școala de la Barbizon ca și Realismul au fost orientări cu programe estetice deschise către fenomenologia modernă axată

Jules Dalou. *Triumful Republicii*

pe afirmarea autentică a individului în relația cu grupurile sociale și cu grupurile antropologice omogene, cu noile forțe sociale și cu masele și popoarele.

Pe linia acelorași căutări asprate și idealuri democratice a sculpturii lui Jules Dalou se situează și o serie de asprețe și decorațiile pictorului François Millet.

Caracterul de democratizare a artei primea consacrare și în cea de a doua jumătate a veacului al XIX-lea și datorită și stilului pictorilor Școlii de la Barbizon și cu concepția sculpturii lui Jules Dalou.

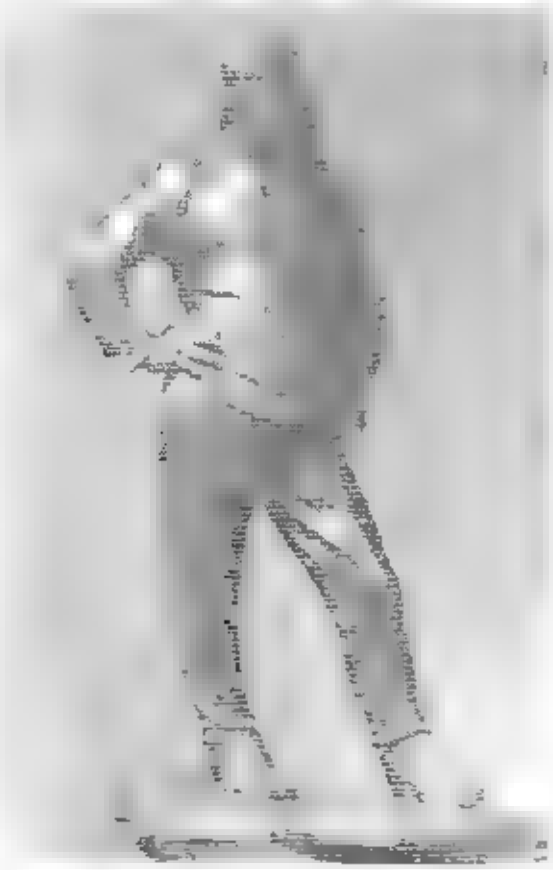
Arta ar demonstă asprețe din istoria și Biblia și numai se le considerat obiectul artei reprezentative în viața expozițională a Saloanelor și să fie preferată de o parte a publicului. Tipologia artei adresate mari [illegible] care ar fi se simt [illegible] cu sensibil[illegible] [illegible] veacului [illegible] [illegible] specialiști.

Statuia de geniul lui **Constantin Meunier** (1831–1905) se situează în concepția lui Dalou sculptorul consacrându-se monumente de caracter simbolic dedicate muncii. Sculptor și pictor, Meunier se numără printre principalii reprezentanți ai orientării realiste a artei europene din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

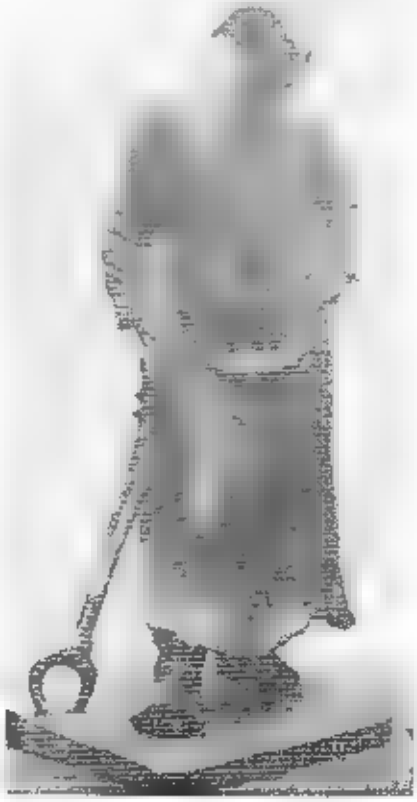
În prima perioadă de creație, Meunier s-a fixat în pictură asupra compozițiilor de caracter monumental (*Epuizat din vărsat*, [illegible] *Inaintașii din mine*). În sculptură a prezentat figuri de [illegible] precum *Muncitor basculant* pentru *Monumentul muncii din Bruxelles*, [illegible] *Superiorul Gării* (studii și [illegible]) și statuile *Muncitor Fonaș* și *popor* (1893), *Fonaș* (1894), *Semănătoare* (1895).

Problemele de morfologie plastică abordate de Meunier îl situează printre artiști preocupați de simetria monumentală a ansamblului statuar, de soluțiile artei [illegible] în [illegible] Subiectele [illegible] asupra universului muncii [illegible] și sobră [illegible] Constantin Meunier situează [illegible] operei sale pe [illegible] în arta creației reputate a artei moderne belgiene.

Constantin Meunier *[illegible]*



Meunier *[illegible]*



François Millet *Angelus (Vecernia)*

PICTURA

PICTURA DE PLEIN-AIR – PEISAJUL DE PĂDURE

În evoluția morfologică și stilistică a picturii aportul istoric al *Școlii de la Barbizon* înscrie legătura între vechea interpretare a peisajului clasic, compus sintetic și realizat la lumina artificială și noua interpretare dată peisajului prin pictarea lui în *plein-air*, prin studiul efectelor luminii asupra culorilor și ambianței și prin definirea particularităților peisajului localizat geografic.

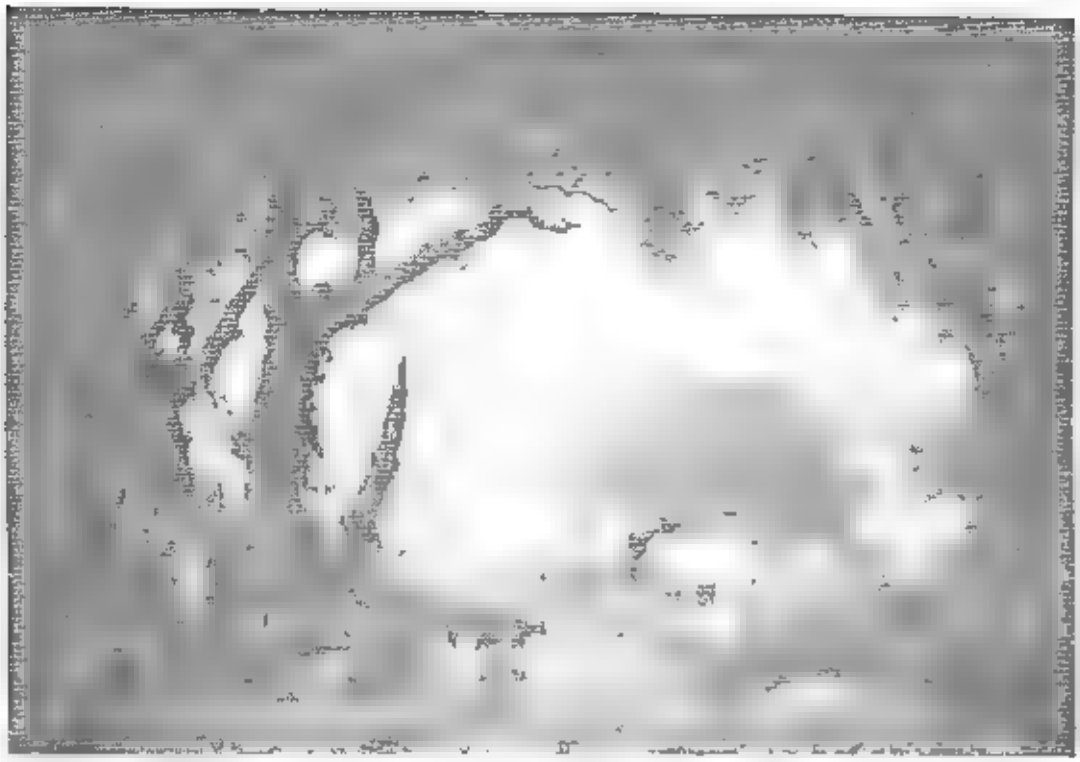
Păstrând legătura cu tradiția peisajului olandez în ceea ce privește observarea volumetriei formei și modificărilor atmosferei sub efectul climei, pictorii de la Barbizon au realizat o viziune complementară acesteia, prin aducerea șevaletelor în *plein-air*.

În timpul lui Louis David, peisajul fusese disprețuit ca gen autonom, perioada punând accentul pe compoziția istorică, considerată cea mai importantă forma dintre genurile picturii.

Reacția împotriva Neoclasicismului, apărută o dată cu pictura romantică, s-a manifestat și în schimbarea opticii asupra ierarhiei tradiționale a genurilor din pictură. Printre altele, peisajul, considerat gen minor, a primit un loc principal în preocuparea unor pictori ca cei din Școala de la Barbizon.

Romantismul, prin accentuarea individualismului, determina creșterea elementelor de subiectivitate și implicarea emoțională.

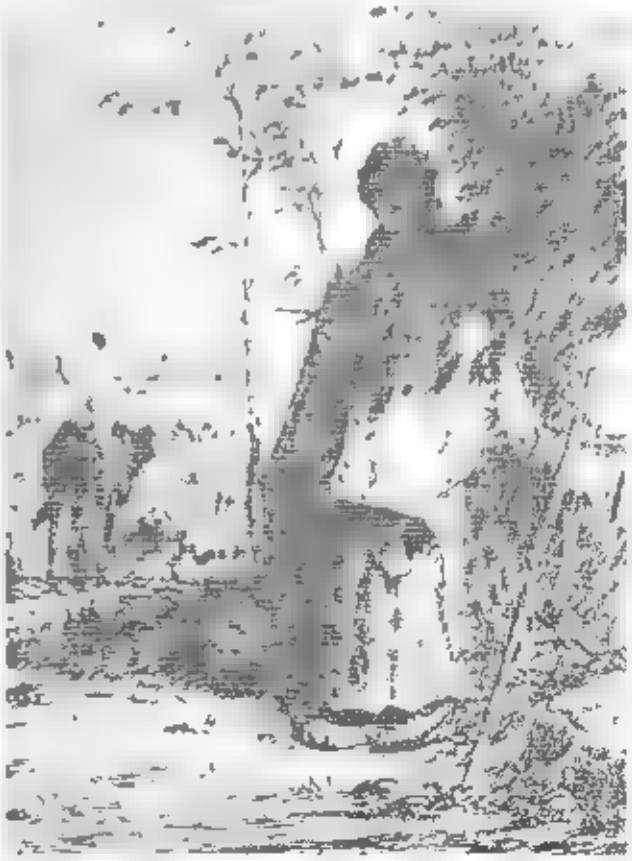
În abordarea peisajului, subiectivitatea va determina marele salt către comunicarea stării emoționale și afective a artistului. De la tratarea unor elemente cu caracter de permanență, peisajul a trecut la fixarea unor elemente cu caracter emoțional tranzitoriu și la surprinderea atât a schimbării coloritului și luminii anotimpurilor și momentelor de atmosferă luminoasă, a surprinderii schimbării calității aerului, cristalin sau de umiditate, cât și a emoției și sentimentului, determinate de natura observată.



Theodore Rousseau

Jules Dupré

François Millet



Teza clasică susținută de arta lui Poussin și Lorrain în secolul al XVII-lea și concretizată prin crearea peisajului sintetic și fixarea permanențelor de timp, este abandonată. Folosirea structurii imaginii precise și clare, în care se apelează la arhitecturi solide și tranșante, este înlocuită de teza romantică. În această nouă viziune, peisajul va suferi transformări prin trecerea sa de la caracterul sintetic la fixarea localizării geografice, urmărită în ceea ce are particular – lumina și halourile ambianței – și, mai mult decât atât, prin observarea a ceea ce este trecător, adică mobilitatea stărilor vremii, schimbarea culorilor, anvelopei și a mișcărilor umanistice.

În acest sens, pe sațul de *plein-air* a evoluat în secolul al XIX-lea pe două importante direcții de orientare. Pe de o parte, observarea luminii în cadrul unei bănțe de pădure este problematica și principala colorismului nou, aparținând Școlii de la Barbizon, iar pe de a II-a parte, orientarea peisagiștilor englezi către studiul luminii și atmosferei marine. *Plein-air*-ismul picturii impresioniste va evolua pornind de la aceste două direcții de orientare morfologică majoră la care pictura franceză ajunsese în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În grupul format la Barbizon, lângă pădurea Fontainebleau, pictorii **Jean-François Millet, Theodore Rousseau, Charles Daubigny, Constant Troyon, Narcis V. Diaz de la Peña, Jules Dupré** s-au constituit ca un grup de răzvrătiți împotriva spiritului scolastic al Academiei de Artă din Paris.

Retrași în satul Barbizon, ei au ieșit cu șevaletele în *plein-air*-ul pădurii de la Fontainebleau, au părăsit ambianța tradițională a atelierelor, lumina de interior fiind abandonată pentru lumina naturală. Evenimentul marchează în secolul trecut o cotitură crucială în evoluția colorismului picturii moderne, atitudinea *plein-air*-iștilor de la Barbizon continuând și desăvârșind experiențele *plein-air*-iștilor englezi, efectuate de aceștia din urmă în cadrul peisajului marin, în atmosfera umedă a plajelor britanice, în spațiul îmbăiat de ceața luminii și al norilor.

Pictorilor francezi de la Barbizon li s-au alăturat, în timp, artiști din alte țări, printre ei numărându-se și pictorii români Nicolae Grigorescu și Ion Andreescu.

Personalitățile artistice care au creat coeziunea grupului de la Barbizon au fost François Millet și Theodore Rousseau.

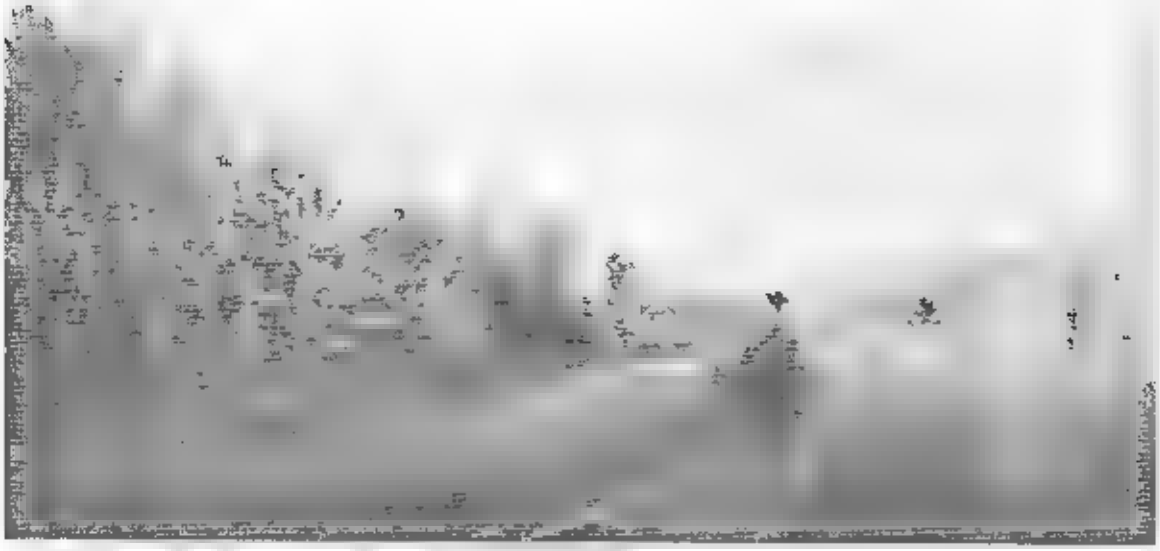
Theodore Rousseau (1812 – 1867) s-a manifestat la început ca un mare admirator al picturii de

Millet. *Culegătoarele la sapă*, Luvru, Paris

peisaj olandez din secolul al XVII-lea. Atmosfera încărcată cu vapori de apă, ca ceață și unele din tablourile lui Hobbema, Ruysdael sau Van Goyen îl fascinau pe Rousseau datorită transparenței și fluidității efectelor de acuarelă obținute în pictura în ulei.

Pentru pictorul francez, lumina satului Barbizon și a împrejurimilor, lumina naturală, observată în calitățile dezvăluirii culorilor, a devenit subiectul important căruia i s-a devotat cu pasiune. Sursă a exaltărilor coloristice ale formelor, lumina naturală a fost pentru Rousseau forța magică a transfigurării poetice a realității. Dintre peisajele cunoscute, datorate lui Rousseau, amintim *Aleea de castani* și *Coborârea turmelor*, lucrări ale căror viziune și soluții plastice formulează câteva importante noutăți: preocuparea pentru calitățile expresive ale culorilor, vibrarea tușelor sub efectul luminii, precum și localizarea geografică precisă a peisajului. Relațiile cromatice și vibrarea tonurilor surprind modificările culorilor naturii, vegetației, pământului și cerului în diferite

Constant Troyon *Întoarcerea de la câmp*, Luvru, Paris



Charles Daubigny *Primăvara*. Louvre

momente ale zilei. Contemplarea cerului și a luminii înserării, dezvăluirea roșului-arămiu al coroanelor arborilor și, ale aurului pământului sub razele amurgului sau revelat pictorului forme ale unui univers plastic în stare să decidă evoluția estetică în zona stărilor poetice.

Jean-François Millet (1814 – 1875), și el mare admirator al naturii, este pictorul consacrat exclusiv vieții rustice. Personalitatea sa, puternic legată de viața satului francez, concepția gravă și spiritul de sinteză al soluțiilor plastice i-au adus lui Millet considerația și respectul grupului de pictori neconformiști de la Barbizon.

În afara peisajelor, Millet a abordat tabloul de compoziție cu subiecte precum: *Semănătorul, Țăranul care altoiește arborele, Păstorul, Repaosul secerătorilor, Culegătoarele de spice*, acestea primind în creația pictorului sensuri simbolice. Uneori, Millet atinge expresia mistică a unui real panteism, cum este cazul lucrării *L'Angelus* (*Vecernia*), unanim admirată în Expoziția Universală din 1855. Sentimentul de pietate și de cuviință al personajelor, umilința rugăciunii adresată Divinității și așteptarea Binecuvântării sacre anunță simbolismul operei unui Puvis de Chavannes, care nu va întârzia să se manifeste în reputata compoziție *Sărmanul pescar*.

Viziunea corespunzătoare perioadei panteiste din pictura lui François Millet aduce în contextul artei barbizoniste sentimentul de calm și căldură umană, atmosfera de echilibru și pace, sentimentul acordului omului cu universul.

Aspectele dramatice ale operei pictorului francez sunt conturate în perioada observării unor activități umane de o bine știută duritate, etapă în care Millet picturează compoziții ca *Tăietorii de lemne, Secerătorii, Pădurarii, Săpătorii*. Personajele lui Millet sunt aspre și robuste, au severitatea monumentalității.

Deși autodidact, Millet se numără printre pictorii ale căror soluții morfologice au contribuit hotărâtor la evoluția către modernitatea picturii. Observarea culorilor și formelor sub efectele luminii naturale va orienta preocupările lui François Millet spre abordarea paletei luminoase și folosirea culorilor pure, acestea ajungând la maxima lor intensitate luministică și calorică. Una dintre operele cu puternică rezonanță în epocă a fost compoziția *Culegătoarele de spice*. În această lucrare, Millet folosește cu îndrăzneală procedee noi, precum acordul tonurilor primare – galben, roșu, albastru – și aplicarea *à plat* a suprafețelor de culoare. Prin acordarea culorilor primare și renunțarea la modelaj, înlocuirea acestuia făcându-se cu suprafața de culoare egală ca intensitate, Millet a folosit principii cu caracter revoluționar contribuind astfel la cristalizarea unui nou concept privitor la culoare în pictura modernă. Procedeele au fost reluate de pictorii impresioniști și desăvârșite de pictorii postimpresioniști și fauvi.

Jules Dupré (1811 – 1889). Aportul lui Dupré în grupul barbizoniștilor conturează aceeași problematică plastică, legată de efectele luminii asupra culorilor în cadrul peisajului. Sensibila vibrare artistică în fața luminii și culorilor îl situează alături de colegul său Théodore Rousseau.

Preocuparea pentru sinteza formei și sacrificarea detaliilor, pentru masa mare cromatică se va produce în favoarea ansamblului arhitectonic al imaginii. Soluțiile plastice folosite de pictor sunt dublate de o bogată capacitate expresivă, originalitatea viziunii sale alăturându-se celei a camarazilor săi, Rousseau și Millet.

Charles Daubigny (1817 – 1868) rămâne pentru o vreme consecvent localității Barbizon, pentru ca mai târziu să se desprindă de peisajul de pădure și să se stabilească la Anvers, unde va picta peisaje cu apă.

O dată cu această mutație a cadrului de lucru, Daubigny a folosit ca nou procedeu divizarea tușei, soluție plastică revoluționară pentru acel moment al evoluției picturii, reluată insistent și desăvârșită de către pictorii impresioniști.

Constant Troyon (1810 – 1868) îndrăgostit de viața de la țară, surprinde relația dintre om și natură, aspecte caracteristice ale satului francez, evocat mai întotdeauna prin prezența animalelor de povară, întoarse de la câmp, momente poetice ale inserării surprinse în cadrul unor peisaje îmbăiate de lumina amurgului.

Prim-planul tablourilor este astfel tratat de pictor încât efectele de clar-obscur reușesc să contureze contraste puternice între lumina de crepuscul și umbrele înnoptării, peisajul fiind întovărășit de prezența animalelor de povară.

Influența lui Troyon asupra picturii lui Nicolae Grigorescu se va vedea în tablourile pictate de acesta în România, în peisajele carelor cu boi.

Narcis V. Diaz de la Peña (1808 – 1876) aduce în pictura barbizonistă noutatea transparențelor și luminozității, observarea naturii sub efectele strălucitoare ale luminii diurne, tablourile sale continuând și lărgind experiențele luminării paletei barbizoniste.

Noul concept al picturii *plein air*-iste, datorat barbizonismului francez și picturii de peisaj britanic, aducea ca noutate studiul luminii și a atmosferei, afirmarea emoției și a sentimentului în fața naturii și luminii.

În acest climat artistic al trăirilor emoționale, necenzurate de convențiile artei academiste, personalitatea proeminentă care va trasa una dintre cele mai pregnante forme de libertate a expresiei poetice va fi **Jean-Baptiste Camille Corot** (1796 – 1875).

Diaz. *În pădure*, Lavrul, Paris

Considerat „prințul luminii argintii" Corot este unul dintre maii sensibili și lirici ai picturii secolului al XIX lea. Poet al naturii și luminii în pictură, el a fost în viață un discret persona, dornic de singurătate și tăcere.

Contemporan cu marile schimbări ale artei franceze și europene din veacul Romantismului lui Delacroix și a generației lui Ingres, contemporan cu experiențele Realismului lui Courbet cu noutățile mutantismului realist-critic al lui Daumier și chiar cu cele ale pictorilor impresioniști, Corot se va afla în vecinătatea grupului barbizoniștilor. Cu aceștia se va întâlni pe cărările pădurii de la Fontainebleau.

Temperament singuratic, Corot n-a aderat la nici una din regăpările artistice ale vremii. A fost un zelat, un creator de noi principii. A studiat și a călătorit mult în Italia. A admirat arta Renașterii și a apelat la rigorile artei lui Poussin, pe care, deși n-a uneori, s-l fi considerat expert în structurile „secretului de aur" de care Corot s-a folosit în tablourile lui de viață. Pictorul s-a retras în orașele mici ale provinciei franceze și îndeosebi în pădurea de la Fontainebleau, unde se aflau și pictorii barbizoniști.

Corot. *Portret de femeie*. Dresda

Corot. *Autoportret*

Opera. Deși, prin formație, pictura lui Corot este tributară rigorilor clasice ale artei italiene și ale viziunii clasice franceze, deși viziunea pictorului debutează cu tablouri aparținând academismului lui Victor Bertin, traiectoria parcursă de evoluția sa artistică se deplasează de la Clasicism către epoca modernă. Originalitatea viziunii și neobișnuitele modalități plastice folosite de pictor vor crea formule morfologice independente pregătind apariția Impresionismului.

Sensibilitatea și introspecția de tip poetic, nobleța sentimentului și expresia aristocratică a picturii plasează arta lui Corot la un elevat nivel estetic. Pictura lui Corot se întâlnește cu poezia și muzica. Transferul imaginii se face în sensul abstractizării sensurilor ei interioare. Figurativul este reperabil în elemente recognoscibile, fără ca ele să rămână în limitele obiectivului realiste, ci primind infuzia transfigurării poetice.

Creația lui Corot poate să fie urmărită în cadrul a trei zone de interes: **portretul**, **nudul** și **peisajul**. Acesta din urmă reprezintă domeniul cel mai valoros al operei sale. Peisaje de pădure sau de oraș din mica provincie franceză, colțuri de stradă sau margini de sat îl preocupă în măsura în care arhitectura naturală sau arhitectura creată compune imagini ordonate de geometrie și de rigori matematice. Impresia degajată

Corot *Femeia cu perlă*, Louvre, Paris

de atmosfera peisajelor este de seninătate și calm, de împăcare cu natura. Bucuria liniștită a pictorului este înlocuită de starea contemplativă, de emoția uneori discretă și melancolă. Corot este pictorul care, deși supus impresiei din fața de natură, va impune o reflecție dominant sentimentală în pictură. În acest sens el afirma „Opera o face nu atât priveliștea, cât interpretarea".

În peisaj, Corot preferă imaginile luminișurilor de pădure sau colțurile de stradă ale orașului de provincie. Tablourile cu nuduri definesc preocuparea lui Corot pentru crearea relației poetice a ființei umane cu integrarea sa în natură, în timp ce portretele, dintre care cel cu numele *Femeia cu perlă* sunt analize poetice ale stării de reverie sau de melancolie.

În peisajele urbane ale picturii lui Corot, monumentele arhitectonice din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sunt învăluite de lumina crepusculului. *Podul din Mantes* fixează fizionomia particulară a locului și luminii, dar ambianța aparține stării poetice cu caracter estetic general. Siluetele grațioase ale copacilor, crângurile aurite de lumina crepusculului evocă liniștea, pacea naturii, spațiul tăcut, locul ideal de izolare atât de necesar sensibilului.

Trăsătura dominantă a structurii imaginii pictate de Corot este dată de armătura tramică și logică, rațională și clară, de tip poussinist. Modalitățile plastice folosite de Corot în peisaj atrag atenția asupra relației picturii de peisaj francez cu tradiția picturii italiene și cu asimilarea viziunii lui Poussin. Formula plastică a peisajului lui Corot are un traseu care pleacă de la tradiția picturii italiene combinată cu viziunea lui Poussin, căreia pictorul îi adaugă particularitățile limbajului propriu.

Modalitățile specifice de expresie folosite de Corot, foarte evoluate în ansamblul căutărilor plastice ale pictorilor din generația sa, îmbină două aspecte principale: *sinteza formelor* dobândită prin geometrizarea și delimitarea volumetrică a formelor în ansamblul imaginii și *spațiul plastic complex* realizat prin perspectiva geometrică ucceliană, dubla perspectivă pierro-franceseană și perspectiva aeriană. Spațiul plastic folosește biocularitatea, cu alte cuvinte, formele din prim-plan sunt supuse perspectivei montante, iar cele din fundal perspectivei plonjante.

În ceea ce privește culoarea, concepția lui Corot folosește principale substanțial tăpii monocromatice, de la saturarea primului plan până la fluiditatea fundalului. Realizate prin precizia valorică a tonurilor și, respectiv, prin succesiunea planurilor de culoare caldă în prim plan și rece în fundal, rezultatele acestor modalități este vizibil în dispunerea precisă a obiectelor în spațiu.

Corot *Catedrala din Chartres*, Louvre, Paris

Corot *Podul din Mantes*. Louvre, Paris

La Corot, elementul particular al imaginii îl asigură realizarea atmosferei calde și luminoase. Expresia artistică este potențată de hrisinul discret și de sentimentul admirației trăite în fața luminii argintii. Forma grațioasă a copacilor, a lucrului și a transparenței apei sunt transfigurate de „cifrul" limbajului poetic, propriu sensibilității lui Corot.

Subiectele preferate de Corot sunt acele în care este prezent spectacolul de lumină a amurgului. Acesta este momentul în care formele se estompează, razele solare fac un drum mai lung și în același timp stabilesc mai multe valori, comparativ cu ora prânzului când lumina cade perpendicular. Peisajul devine, în acest mod, un fel de armonie luminoasă, fără ca lumina să atace formele în structura lor. Culoarea, concepută în raporturi mari de mase cromatice compacte, păstrează nuanțele în interiorul plajelor de culoare. Etajarea calorică a culorilor urmează succesiunea frontală a tonurilor calde și a tonurilor reci în zone juxtapuse orizontal.

Cromatica din prim-plan este susținută de tonuri calde, planurile următoare se succed în etajarea succesivă a tonalităților reci și calde. Alternanțele calorice de cald și rece completează perspectiva geometrică. Substanța cromatică, bine hrănită de pigment și așezată în strat compact a primului plan, primește alăturarea dublurilor culorilor transparentizate gradat spre fundal. Inefabilul intensităților și contrastelor valorice este perceptibil în nuanțarea și gradarea succesivă a planurilor de lumină. Aplicarea subțire a stratului de culoare anunță transparențele Impresionismului. Pictură de *plein-air*, peisajele lui Corot trăiesc, în întregime, modificările luminozității paletei. Pictor al transparențelor lunare, Corot este poetul tonurilor fluide de sidefiu și al gnurilor perlate.

Interesul formulat de Corot pentru problemele luminii și coloriului, pentru obținerea reflexelor și transparențelor anunță în pictura franceză și europeană a vremii Impresionismul, asigurând saltul către experiențele picturii următorului secol.

Concepția artistică a lui Corot impune un conținut filosofic raportat la relația armonioasă dintre existența umană și natura rurală sau ambianța urbană. Concepute în armonia, pacea și tăcerea de tip parnasian, Corot elimină tipul de conflict existențial, de orice natură.

Viziunea sa urmează conținutul filosofic într-o interpretare sensibilă, încărcată de lumina transparentă și de poetica sentimentelor. Evanescentul ambianței de crepuscul îl încântă. Sensibilitatea de tip reflex a lui Corot se abandonează fascinației naturii, spațiului pădurii și cerului.

Viziunea lui Corot este fundamental lirică, dezvăluind o poetică a ambianței, a vibrației acrului, unică în istoria picturii. Spațiul recognoscibil încărcat cu amploarea vibrațiilor subiectivității artistului primește monumentalitatea dobândită prin folosirea dublei perspective pierro-franceseane.

Corot *Toaleta*

Noutăţile plastice aduse de Corot în cadrul limbajului sunt multiple şi au valoarea aportului fundamental în problemele de *eclairage* şi de colorism ale pictorilor de la sfârşitul secolului trecut.

Pictura lui Camille Corot face trecerea de la viziunea clasică la cea modernă prin interpretarea poetică, artistul fiind unul dintre precursorii impresioniştilor şi nu al barbizoniştilor. Experienţele barbizonismului, cele însă vestitoare ale unor procedee plastice impresioniste, se desfăşurau în vecinătatea operei lui Corot în aceeaşi arie de preocupări morfologice fără însă ca ele să atingă marea transfigurare expresivă din opera lui Corot.

Spre deosebire de viziunea barbizoniştilor restrânsă la caracterul local al imediateţii peisajului de pădure, conţinutul operei lui Corot se referă la emoţii trăite de artist în cadrul cotidianului urban sau rural. Tablourile lui efectuează trecerea de la particularităţile locale ale peisajului la transfigurarea lui poet că şi la rafinate valenţe estetice.

Caloarea dispusă *à plat*, în plaje mari de culoare, alternanţa diluţiilor pigmentare, etajarea raporturilor calorice creează un univers morfologic fundamental nou, premergător picturii impresioniste şi postimpresioniste.

Primele sinteze de geometrizare şi de arhitectonică a formelor, delimitarea lor volumetrică în perspectivări prismatice pregătesc experienţele lui Pissarro, Seurat şi Cezanne.

Jean-Baptiste Camille Corot „prinţul luminii argintii", figură singuratică în arta franceză, rămâne marele poet al naturii, pădurii şi peisajului urban francez, autorul transferului imaginii din recognoscibil în sensibil, creatorul peisajului vestitor al artei moderne.

REALISMUL

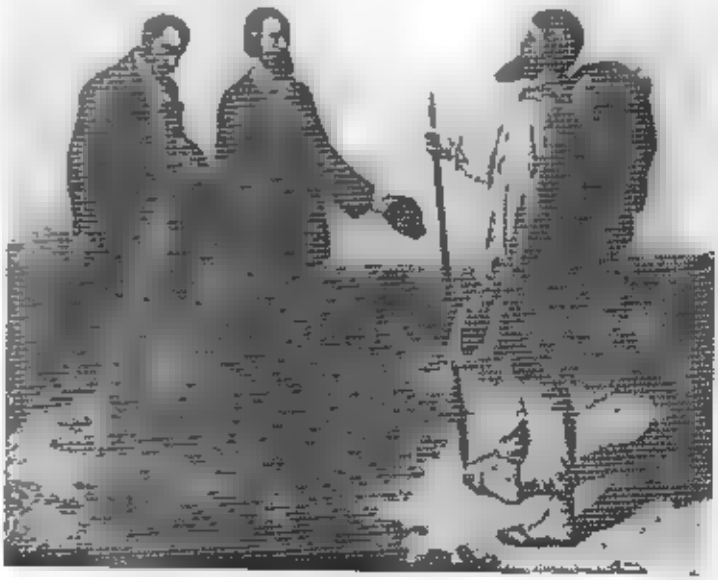
Gustave Courbet (1819 – 1877). Personalitatea şi creaţia lui Courbet sunt comentate critic şi uşor ironic de către unii istorici de artă, deoarece pictorul se considera „cel mai de seamă om din Franţa". Autodidact, Gustave Courbet a făcut demonstraţia talentului şi tamperamentului său artistic, neobişnuit de puternic. Ceea ce Courbet aducea nou în pictură şi, poate, supărător pentru unii critici, era observaţia neselectivă a aspectelor de viaţă, a situaţiilor trăite de oameni la temperatura constantă a prozei cotidianului.

Corot. *Amiruri din Italia, Castelgandolfo*

De fapt, în pictura lui Courbet, evenimentul excepţional este coborât la condiţia banalului. Alăturarea urâtului şi frumosului este pentru pictor o condiţie firească şi naturală a existenţei în natură şi societate. Coexistenţa urâtului cu frumosul, fără intervenţia artistului, fără ca acesta să se erijeze în dirijorul absolut a ceea ce trebuie sau consideră că nu trebuie inclus într-o imagine estetică au creat pentru Courbet referinţa la întâmplător.

Courbet este deschizătorul unui nou curent în pictură. ***Realismul*** picturii lui Courbet afirma teza neidealizării subiectului inspirat de realitate. Pictorul considera că în natură frumosul nu există ca un ansamblu închegat, el fiinţând incomplet ca element răspândit doar în contexte eterogene. În consecinţă,

Gustave Courbet. *Bună ziua domnule Courbet*



Courbet. *Înmormântarea de la Ornans*

artistul nu are datoria să aleagă din natură doar elementele frumoase și din ele să creeze un ansamblu în întregime frumos.

Viziunea neidealizată a lui Courbet implica observarea obiectivă a realității concrete. Neinfrumusețarea realității, respectarea formelor și urmărirea recognoscibilității lor în pictură, face ca, în final, imaginea să nu prezinte selecții de tip afectiv. Spiritul și temperamentul artistului sunt prinse în proza existenței, orizontul poetic lipsește.

Courbet interpretează constatativ. El nu distinge sau nu dorește să sublinieze unele aspecte importante de altele secundare, deoarece pictorul le consideră echivalente.

De fapt, Courbet nega postularea frumosului ideal. Realismul său se caracterizează prin preocuparea observării aspectelor obișnuite ale realității din jur, fără implicarea sa emoțională, afectivă ori sensibilă. Tematica operelor sale, inspirată din aspectele obișnuite ale existenței pariziene sau ale provinciei franceze, i-a oferit pictorului subiecte cu caracter minor. Preocupat de cotidian și efemer, pictorul nu a reușit să desprindă semnificații perene.

Consecință a participării la Comuna din Paris, Courbet este exilat în Elveția, continuând să lucreze la fel de protestatar, refractar oricăror principii sau programe estetice contradictorii spiritului său liber.

În 1877, pictorul a murit în exil, victimă a falsului său eroism și a gesturilor de pseudorevoluționar.

Opera. Debutul pictorului s-a conturat în jurul anilor 1849, pentru ca în următorii ani, Courbet să creeze aproape în totalitate operele sale, generatoare de polemică. Spiritul militant al lui Courbet s-a manifestat încă înainte de 1848, artistul considerându-se prin concepția sa printre reformatorii sociali ai epocii. Lucrările: *Spărgătorii de piatră*, *Portretul lui Proudhon*, apostolul socialismului, *Portretul lui Jules Vallès*, viitorul redactor al publicației „Strigătul Poporului", sunt relevante pentru opțiunile politice manifest ale lui Courbet.

În contextul generației sale, Courbet a șocat adeseori cu unele opere a căror viziune artistică formula excesiva preocupare de sine a pictorului, vizibilă îndeosebi în autoportretele intitulate *Bărbatul cu centură de piele*, *Omul cu pipă*, *Omul cu câinele negru*. Titlurile unor asemenea opere ilustrează importanța propriei persoane, după cum tablouri precum, *Femeie pieptănându-se*, *Domnișoarele pe malul Senei* sau *Domnișoarele de la țară* conturează atitudinea pictorului interesat de subiecte fără amploare și, mai ales, fără caracter generalizator. Atenția acordată universului terestru și subiectelor nepretențioase este vizibilă în compozițiile: *Trezirea*, *Întâlnirea* numită și *Bună ziua, Domnule Courbet*, *După amiaza la Ornans*, ampla compoziție *Atelierul* sau monumentala compoziție *Înmormântarea de la Ornans*. În afara acestora, Courbet este autorul a numeroase peisaje, portrete, nuduri și naturi statice, opere a căror frumusețe picturală pune în valoare strălucitele însușiri ale pictorului francez, calitățile sale reale de maestru al penelului.

Courbet. *Atelierul pictorului*

La probleme de morfologie plastică, deşi este au odidac, Courbet rămâne un mare pictor. Tablourile lui fascinează prin frumuseţea în sine a picturii. Limbajul plastic este bogat şi expresiv, înzestrat cu o remarcabilă forţă picturală. Courbet apelează la pensulaţia energică şi la tuşele puternice, la masa cromatică generoasă şi consistentă. Cromatica picturilor lui este susţinută de acorduri reţinute. Materia picturală evoluează în gradarea substanţialităţilor bine hrănite de pigment. Pasta abundentă şi densă, este adeseori aplicată cu cuţitul de paletă, artistul preferând straturi cu impact de culoare, pasta groasă şi suprapusă.

Una dintre compoziţiile lui Courbet, cu totul remarcabilă ca forţă plastică şi evocare a aspectelor prozaice ale vieţii, este *Înmormântarea de la Ornans* (1850). Lucrarea a provocat scandal. S-a spus despre această compoziţie că este o imagine dedicată urâtului lipsit de nobleţe, cultul urâtului fiind împins mai departe ca oricând. Portretele desfigurate de bătrâneţe ale bărbaţilor, chipurile schimonosite de ipocrizie ale bătrânelor, ale rudelor şi ale apropiaţilor defunctului, participanţi la înmormântare, sunt într-adevăr de o urâţenie grotesică. Biologicul este adâncit în riduri şi grimase. Retusul şi răutatea alcătuiesc un impresionant spectacol al dezumanizării. Cu această operă, Courbet se dovedeşte a fi un adevărat pictor al realităţii.

Spiritul realităţii, prezent în creaţia unor pictori precum Caravaggio, Louis Le Nain, Ribera sau a unor „mici maeştri" din diferite şcoli naţionale, s-a manifestat ca formă a interesului artiştilor pentru aspectele imediate ale realităţilor modeste din jur, pentru subiectele cu valoare particulară inspirate de personaje aflate la marginea societăţii. Arta unui artist de geniu, precum Velazquez, este inspirată de adevăruri profund umane şi dezvăluite ca realităţi, trăite de artist, la înaltă temperatură emoţională.

Realismul formulat de creaţia lui Courbet nu este doar expresia sentimentului de independenţă a propriei individualităţi a pictorului, ci este şi rezultatul unui curent de opinie, apărut la mijlocul secolului al XIX-lea, urmare a evenimentelor politice şi sociale petrecute în Franţa şi ilustrat în artă ca reacţie estetică antiromantică.

Realismul afirmat în concepţia artei franceze în deceniile VI – VII ale secolului al XIX-lea defineşte un mod de abordare obiectivă, programată deliberat în ceea ce priveşte raportul artiştilor cu realităţile sociale şi cu aspectele existenţei obiective, prin evitarea lirismului şi idealizării sau fantasticului.

Aportul concepţiei realiste a operei lui Gustave Courbet înscrie una dintre paginile cele mai proeminente ale picturii moderne a veacului al XIX-lea prin conţinutul şi atitudinea sinceră a artistului faţă de realităţile vremii lui şi prin înalta calitate plastică şi

Courbet. *Autoportret*

factura picturalității datorate remarcabilei forțe plastice și puternicului temperament artistic al pictorului francez. Mai mult chiar, încrederea orgolioasă în propria valoare l-a făcut pe Courbet să afirme: „După părerea tuturor, eu sunt cel mai de seamă om din Franța". Pictorul mărturisește astfel credința în vocația sa creatoare, în destinul afirmării libere a personalității artistice, credință declarată de altfel de artist în autoportretul semnat cu următorul comentariu: „Courbet, fără ideal, fără religie".

Paralel cu Romantismul progresist, sensurile realismului artei lui Courbet și ale artei barbizoniștilor, manifestate prin observarea vieții și a realităților concrete din jur, au determinat inspirația și proiecția neidealizată a acestora în artă, conturul unui orizont estetic deschis nadirizmelor.

Spectacolul oferit de pavilioanele rezervate artei în *Expoziția Universală* deschisă la Paris în 1855 a permis evaluarea situației picturii franceze de la mijlocul secolului al XIX-lea și confruntarea artei naționale cu arta străină. Spectacolul uimitor de divers al viziunilor conturate în pictura franceză făcea contemporană existența neoclasicismului artei lui Ingres cu romantismul artei lui Delacroix. Realismul barbizoniștilor alăturat lirismului peisajelor lui Corot distingea elogiosul tablou al lui Millet *Țăran aliniind arborele*, calificată drept capodopera *Expoziției*.

Cele unsprezece tablouri semnate de Courbet au fost prezentate în *Expoziția Universală* și alte câteva zeci, în expoziția liberă a artistului organizată de el însuși alături de marele pavilon.

Deasupra ușii de intrare Courbet scrisese cuvintele: „Realism. Expoziție și vânzare de 40 tablouri și 4 desene de M. Gustave Courbet. Prețul intrării 1 franc".

Printre aprecierile formulate în epocă, rămân elocvente următoarele rânduri scrise de Theophile Gautier: „Astăzi, Italia și-a epuizat miracolul, se odihnește...; ea nu figurează în *Expoziția Universală* decât pentru amintirea ei... Franța, dimpotrivă, a crescut în amploare... Germania... pare a se complace în estetica artei... Această școală, cu totul intelectuală, disprețuiește culoarea, măiestria penelului, plăcerea tușei". Belgiei i se recunoaște „strălucirea" în vreme ce Spania „a uitat arta lui Velázquez, Ribera, Murillo, Zurbarán și chiar arta lui Goya... școala spaniolă este confundată cu școala franceză." Impresia bună produsă de arta franceză a fost împărțită doar cu rezultatele școlii engleze de peisaj, remarcate prin originalitate și savoare plastică.

Expoziția Universală din 1855 a marcat un moment important în favoarea artei. În mijlocul produselor industriale, locul de onoare a fost rezervat artei internaționale a epocii. Uriașul spațiu expozițional de douăsprezece hectare a asigurat neobișnuit de ampla etalare a tablourilor celor 1200 de participanți, pictori europeni și americani. Pe fundalul evenimentelor istorice ale războiului Crimeii și cortegiului de mizerii și epidemii desfășurate în timpul celui de-al Doilea Imperiu, atitudinea oficială față de cultură i-a redat Franței rangul.

În efervescența culturală a Parisului, Realismul, mișcare artistică admisă, dar neacceptată, era în plină bătălie pentru confirmare.

Acțiunile neconformiste, supărătoare și provocatoare ale lui Courbet au fost subiect de scandal permanent atât pentru marele public cât și pentru reprezentanții criticii ale căror atacuri au cunoscut forme dintre cele mai violente. Și totuși, ironia adresată de presă picturii lui Courbet nu a putut opri mirarea acesteia asupra contemporanilor. Chiar și zgomotul produs de tablourile pictorului, devenite manifeste politico-sociale, caracterul exploziv al concepției lui Courbet va influența și va avea efecte imprevizibile în creația contemporanilor.

Realismul lui Courbet se manifesta în atitudinea pictorului împotriva artei idealizante, împotriva artiștilor dispuși să farseze realitatea. Courbet era un realist prin capacitatea creării iluziei concretului, fără ca arta sa să fie încărcată cu accente critice la fel de imense precum cele definitorii în arta lui Daumier.

REALISMUL CRITIC

Honoré Daumier (1808 – 1879). Celebru ca litograf și caricaturist, Daumier a marcat arta franceză cu personalitatea sa prin abordarea în chip original a artei grafice, a picturii și a modelajului. Reprezentativ pentru arta franceză și arta universală, numele său își datorează repetata manifestare a atitudinii critice manifestate față de regimurile politice ale Franței monarhice din timpul dinastiei Bourbonilor, regimului lui Louis Philippe, sub imperiul cercurilor burgheziei financiare, restaurării celei de-A Doilea Imperiu. Și forței plastice excepționale, concretizată în surprinderea patetică și răscolitoare a aspectelor dramatice ale realităților politice ale Franței secolului al XIX-lea. Realismul critic apărut în Franța are în acest caz ca reprezentant strălucit pe Honoré Daumier.

Născut în sudul Franței, la Marsilia, Daumier s-a pregătit pentru bel-e-arte la Paris în atelierul unui litograf, urmând apoi cursurile unei academii libere și studiind cu pasiune antichitatea și pictura lui Rubens. Succesul litografiei în atmosfera animată de spiritul democratic al atelierului lui Charles Ramelet îi va modela formația serioasă de gravor, contaminându-și sensibilitatea, asociată cu semnele simpatiei pentru temele democratice. Primele planșe ale lui Daumier apărute în 22 iulie 1830 în publicația „Silueta", ilustrează caracterul realist-critic al interpretărilor artistului, încă înainte de 1848.

Din 1831 este angajat la cotidianul „La Caricature", unde face grafică politică, spiritul său critic fiind penalizat cu intrarea la închisoarea Sainte-Pélagie.

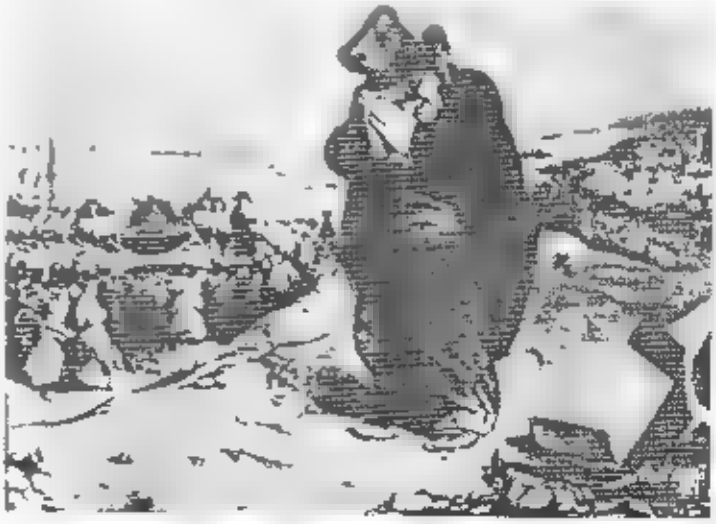
Din 1830 și până când își pierde vederea, grafica politică și moralizatoare înscrisă în paginile din „La Caricature" și „Le Charivari" comentează cu virulență trecerea celor trei regimuri politice în care s-au desfășurat evenimentele politice ale Franței cunoscute de artist. Se poate spune că Honoré Daumier a amplificat arta realismului artei lui Courbet prin comentariile protestatare ale caricaturilor sale și prin spiritul acid al

Daumier. *Rue Transnonain, la 15 Aprilie 1834*

satirei politice al planșelor și desenelor fixate în paginile revistelor „La Caricature" și „Le Charivari". Nemuritoarele imagini ale vieții politice franceze ale epocii 1830 – 1871 personajele sătrizate în chipul monarhului Louis Philippe și a celor slujitorilor acestuia, litografiile cu caracter caricatural având ca personaje și subiecte principale figura lui Bismark și Prusia au marcat paginile publicațiilor cu forța curajului și atacului deliberat.

Concediat în 1860, pe trei ani, de la „Le Charivari", Daumier se dedică picturii. Aptitudinile sale excepționale în surprinderea formelor expresive, caracterul pătrunzător al tipologiilor umane și situațiilor particulare i-au îndreptat încercările nu numai în pictură, ci și în sculptură, în modelarea lutului. Astăzi, caracterul modernității vizionarului Daumier, în îngroșarea expresivă și șarjarea caricaturală a

Daumier. *S-a zis cu Lafayette! ... Așa-i trebuie, amice*



Daumier. *Con[illegible]* (detaliu)

s lucrărilor sale. Izolarea [illegible] îl descoperă ca pe un precursor al Expresionismului modern.

Artistul moare la 71 de ani în condiții modeste, într-o locuință dăruită de prietenul său, pictorul Corot.

Opera. Marea creație și genius lui Daumier pot fi urmărite în caricatura politică avînd ca temă satira adresată abuzurilor monarhiei, reacțiunii burgheze și clericale. Printre cele mai virulente critici din grafica lui Daumier sunt comentariile referitoare la regimul monarhiei restaurate al lui Louis Philippe. Imaginat ca un tip digestiv, regele este caricaturizat sub formă de pară. Prozaic, obtuz, Louis Philippe este definit ca persona, ostilă aspirațiilor democratice ale poporului francez. Litografiile lui Daumier i-au adus monarhului numele de "Regele Pară". În colaborarea stabilită în cadrul editurii legendele imaginilor completau caracterul critic al litografiilor executate de artist. Comentariile îndrăznețe adresate organelor oficiale de reprimare a drepturilor democratice primesc forma protestului artistului în litografii ca aceea intitulată ironic *Libertatea presei*.

Scenele zguduitoare ale reprimării mișcărilor de stradă sunt evocate în imagini tragice ale acelor zile și nopți pariziene, imortalizate de Daumier în compoziții cu caracter simbolic. Gravuri cutremurătoare precum *Rue Transnonain* sunt inspirate de realități și scene văzute și trăite de cetățenii Parisului în aprilie 1834.

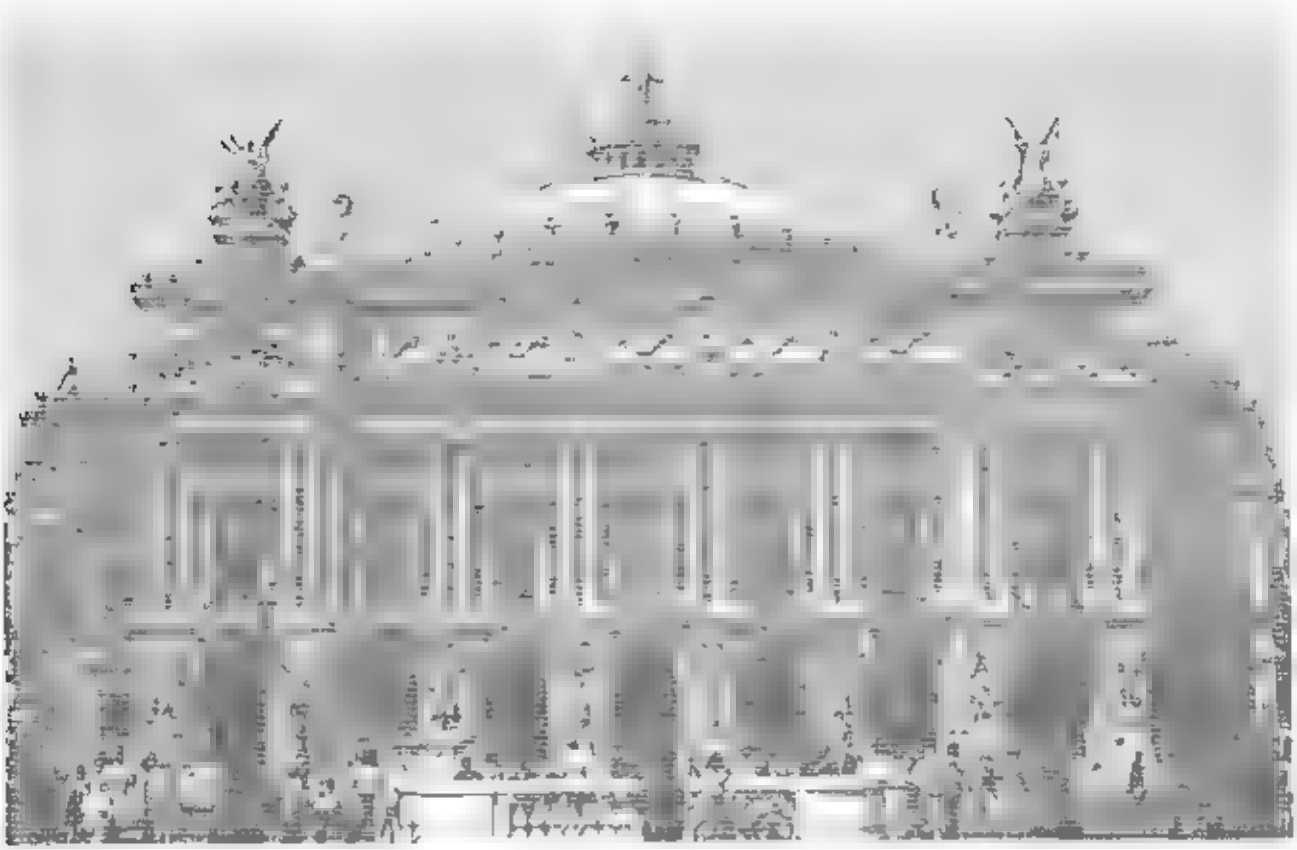
După interzicerea caricaturii politice în 1835, Daumier s-a îndreptat spre satira de moravuri, criticând și atacând corupția justiției și burgheziei într-o epocă în care literatura lui Balzac și Flaubert dezvolta amplu aceeași problematică.

Ciclul litografiilor de "[illegible] pese" aduce în scenă un personaj, *Robert Macaire*, devenit repede celebru pentru cinism, escrocherie și profit. Robert Macaire profitând de [illegible] societăți pe acțiuni, organizează societăți de cumpărare în America și profită de calitatea lui de susținător al Bursei. În succesiunea [illegible] și fapte ale creației lui Daumier, tipologii reprezentative satirizate de artist, tipuri dintre care este de amintit personajul *Rastapoil*, agent de poliție și secretar de propaganda electorală. Caricatura cu rolul simbolic, ca o decodificare a mincinosului, a inițiat și inspirat crearea [illegible] *Pantecul legislativ*. Litografia e dedicată sistemului legislativ din regimul monarhiei, imaginează o [illegible] uriașă pantece care ingurgitează sume nestăvilite generate de corupția sistemului monarhiei Restaurării.

În caricatura de moravuri, Daumier surprinde colțuri de stradă, periferii pariziene în [illegible] momente ale zilei, personaje în costumele epocii, purtând amprenta profesiunii și a [illegible] sociale. Aspectele surprinse de Daumier au forța evocării coordonatelor realității. Imagini văzute și memorate în chip uimitor până la mici detalii de viață i-au adus lui Daumier admirația și elogiile contemporanilor. Baudelaire însuși comenta "capacitatea uluitoare a pictorului de a memora situații și capacitatea reproducerii lor" pictor după timp îndelungat.

În litografii și desene Daumier folosește linia liberă, grafia încărcată, negri și discontinuă. Accentele sunt concepute în alternanță cu pata, imaginea este valorată și tinde să devină grafică picturală. Sensurile curbe și incisive, ritmul alert și vivace conduc spre definiri caracterologice. Grafia valorată înscrisă în albul hârtiei modelează expresiv atitudini și mișcări, sugerează sculptural formele. Daumier întrerupe continuitatea liniei, inserția se îmbogățește cu accente dramatice, se înscrie dinamic vibrând gruburile și efectele luministice de tip pictural. Viziunea complexă a plasticității formelor îl descoperă pe Daumier în calitățile sale de desenator, pictor și sculptor.

FRANŢA
ÎN ULTIMILE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA



Charles Garnier *Opera Paris*

ARHITECTURA

Parisul modern nu poate fi imaginat fără câteva reprezentative monumente de care: fastuoasa clădire a *Operei* şi arhitectura metalică a *Turnului Eiffel*. Arhitectura cu *structuri metalice* a dat lumii elegantele cupole în reţele ale celor două palate *Grand Palais* şi *Petit Palais*, somptuosul pod *Alexandre III*, clădirea *Gare Saint-Lazare* şi *Halele* din Paris. Sfârşitul secolului al XIX-lea a adus ca noutate excepţională în inginerie şi în arhitectură folosirea [illegible] şi decoraţiei a fierului, fontei şi aramei.

Se poate spune că în epoca metalului îşi trăia supremaţia Pavilioanele de expoziţii internaţionale, precum *Crystal Palace* din Londra şi *Expoziţia Universală* de la Paris din 1889, au folosit cu precădere structurile metalice.

Construcţia ingineriei **Alexandre Gustave Eiffel** (1832–1923), care i-a dat numele monumentului, *Turnul Eiffel* a fost realizat între 1887 – 1889, inaugurarea făcându-se în martie 1889 la *Expoziţia Universală*.

Sprijinită pe patru picioare [illegible] a *Turnului* atinge înălţimea de 320 m. Decoraţia dantelată în *Stil Nouveau* cuprinde 12000 piese metalice, purtate cu orgoliu de silueta *Turnului* până în zilele noastre, sfidând astfel toate sarcasmele [illegible] cu graţie arta industrială.

Urbanismul francez din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea a înregistrat spectaculare performanţe. Datorită autorităţii primarului Haussmann (**Baron Georges Eugene Haussmann**, Directorul lucrărilor publice al regiunii Paris în timpul celui de Al Doilea Imperiu), sistematizarea unor cartiere pariziene a fost realizată în perioada 1853 – 1870 prin construirea Marilor Bulevarde şi a arterelor majore de circulaţie. Haussmann a proiectat străpungerea de străzi şi reconstrucţia clădirilor, prelungirea arterelor către întâlnirea cu pieţe publice marcate de un

monumentală fântână, precum și aceea a spațiilor cu parcuri și zone verzi. În vederea eliberării orașului de planul aberant medieval al străzilor și dezvoltării urbane conform noilor principii de scheme radiale și circulare concentrice, Haussmann s-a lansat într-un îndrăzneț proiect de demolare și reconstrucție, susținut și realizat în mod extraordinar de formele și chemarea Vizionarului. Haussmann a determinat astfel trecerea de la Parisul medieval la Parisul cel modern prin asigurarea fluxului circulației pe marile intersecții și prin instalarea comunicării peste Sena, de o parte și de alta a Parisului, pe numeroase poduri construite în acest scop. Tot Haussmann a ganditi construcția și regularizarea clădirilor astfel încât silueta acoperișurilor să creeze continuitatea profilelor arhitecturii pe toată lungimea bulevardelor.

Viziunea modernă a urbanismului și arhitecturii va crea o influență în dezvoltarea unor orașe europene precum Londra, Viena, Berlin, Budapesta.

Spectacolul urban al elegantelor spații publice ale Parisului baroc și Rococo în care tronau *Palatul Luvru* și cartierele aristocratice cu *Hotels particuliers* și cu piețele publice, *Domul Invalizilor* și *Panteonul* a fost completat de marile bulevarde și de principalele linii de metrou. În construirea liniilor de metrou parizian de către inginerul **Fulgence Bienvenüe** prima linie a fost concepută să traverseze Capitala din est de la Vincennes până în vest la Bois de Boulogne. A doua linie, pornind din nord, din Montmartre, trasată să ajungă în sud, în Montparnasse, s-a încheiat în primii ani ai secolului al XX-lea.

Înfățișarea Parisului zilelor noastre era aproape completă. *Opera Garnier* și *Turnul Eiffel* erau înfăptuite. În noul peisaj urban ele deveneau monumente emblematice ale metropolei moderne.

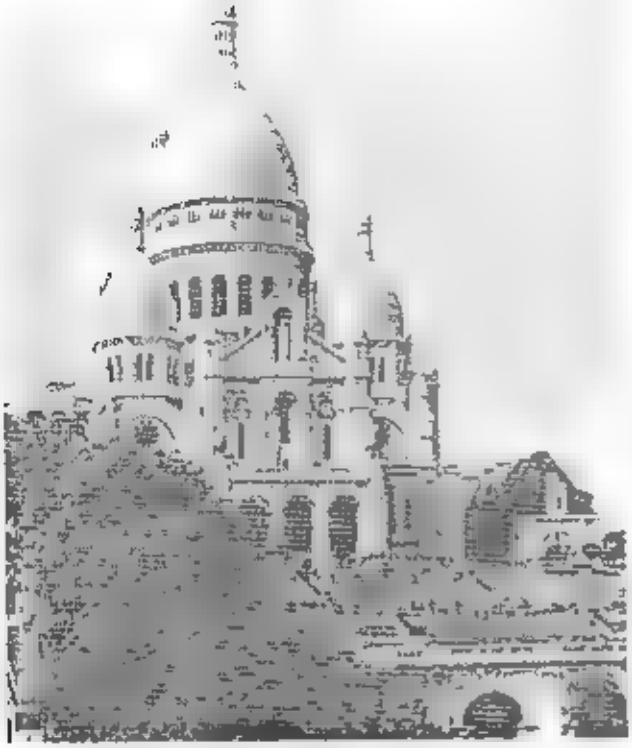
Charles Garnier (1825 – 1898) este numele care în ultimul sfert de veac XIX a adus Franței moderne o strălucitoare aureolă. Garnier a studiat în Italia și în Grecia. Rigorile Clasicismului grec, ale Renașterii și Barocului italian i-au modelat fundamental gândirea și sensibilitatea. Dintre edificiile construite de Garnier sunt de amintit *Opera Mare* din Paris, *Cazinoul* și *Teatrul* din Monte-Carlo, *Observatorul* din Nisa, precum și numeroase clădiri particulare.

Principala sa lucrare rămâne *Opera Mare* din Paris (1863 – 1874, inaugurată în 1875), adevărată

Alexandre Gustave Eiffel, *Turnul Eiffel*, Paris

operă de artă prin originalitate, armonie a proporțiilor și a articulării echilibrate a elementelor morfologice și ornamentale, aparținând diferitelor stiluri.

Proporția echilibrată, stabilită între corpul clădirii și calota cupolei, impresionează la fel de plăcut ca și raportul bine găsit între primul nivel al arcelor semicirculare de tip renascentist și nivelul următor al fațadei placată cu monumentala suită a coloanelor gemene. Delimitarea simetrică a clădirii cu frontoane semicirculare împodobite cu reliefuri, încununarea fastuoasă a cornișei cu grupuri statuare înaripate dau ansamblului o expresie festivă, de eleganță și somptuozitate. Deși bogat decorată, compoziția plastică a clădirii este ordonată de rigorile geometriei cartesiene. Fațada este compusă cu impresionantă exigență în distribuirea și dozarea ritmurilor plastice. Efectul de masivitate este atenuat de minunata armonie a proporțiilor, de ritmul grațios al alternanțelor plinului și



Bazilica Sacré-Cœur, Paris

golului care asigură ansamblului expresia generală de noblețe.

Cele șapte arcade în plin-centru ale primului nivel, în clădiri, sunt separate de grupuri statuare având în extremitatea dreaptă a edificiului grupul sculptat de Carpeaux, *Dansul*. Etajul *foyer*-ului se deschide prin *loggia* celor șaisprezece coloane gemene, dublate de mici coloane care încadrează ferestrele imbolobite deasupra cu medaioane de compozitori. În sfârșit un larg *attic* sculptat, străjuit de două mari grupuri înaripate sculptate în bronz, lasă vizibilă calota domului care acoperă marea sală și frontonul încoronat cu statuia lui *Apollo* înălțând lira. Interiorul ca și exteriorul, dominat de jocul culorilor policrome ale marmurelor și bronzului aurit, contribuie la măreția fastului. Magnifica scară și decorarea sălii creează acordul între atmosfera somptuoasă și poezie. Spre bucuria scării *Operei* a adus lui Garnier elogiul unanim. Considerată mai frumoasă chiar decât sala de spectacol, scara a fost comparată cu un adevărat „templu spiritual".

Exemplul tipic de arhitectură eclectică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Franța, *Opera* din Paris a impus prin concepția lui Garnier bogăția ornamentală a sculpturii, a statuilor, marmurelor policrome și bronzurilor supusă rigorilor clasice ale compoziției *Secțiunii de aur*. Echilibrul proporțiilor și perfecțiunea detaliilor împrumutate din Renaștere sau din morfologia stilurilor franceze ale secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea sunt intrunite de Garnier în armonia desăvârșită a capodoperei.

Opera Garnier, comentată și acceptată de acest titlu chiar în Istoria Artelor, rămâne monument emblematic pentru Al Doilea Napoleon, II, reinstaurat în epoca celui de-Al Doilea Imperiu. Viziunea monumentală și elegantă, afirmată de arhitectul francez a influențat concepția constructorilor din toate țările Europei, soluția constructivă și estetică a *Operei* din Paris fiind regăsibilă în monumente din Germania și Austria, Italia și țările răsăritene ale continentului.

Grandoarea dată Capitalei de către regii Franței în special de Louis XIV, Regele-Soare și de genul marilor arhitecți ai secolelor al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea, a primit în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea înfățișarea urbană a marilor artere de trafic. Profilul metropolei moderne a ceea ce este azi *Paris Lumière* poate fi în continuare în mod simbolic expresia eleganței și a gracilității spiritului, instituit specific franceză păstrată chiar în cazul civilizației tehnice.

Arhitectura religioasă a Capitalei se va îmbogăți în secolul al XIX-lea cu un monument devenit simbol al epocii: *Bazilica Sacré-Cœur*. Biserica, înălțată între anii 1876 – 1910, în urma subscripțiilor făcute, a fost amplasată pe colina Montmartre, impresionanta siluetă albă fiind încoronată de un monumental dom. Caracterul votiv al bisericii a adăugat clădirii o criptă foarte mare. Edificiul este servit de campanila înaltă de 80 m care adăpostește un clopot a cărui dimensiune este considerată printre cele mai mari în lume. Mentalitatea estetică a epocii, favorabilă spiritului eclectic, a dat naștere în arhitectură unor edificii neobișnuite ca îmbinări stilistice, în cazul de față biserica reluând o soluție constructivă din stilul bizantin, estetica edificiului sublimând preferința pentru dimensiunea gigantică.

SCULPTURA

Jean-Baptiste Carpeaux (1827 – 1875). Contemporan cu mari evenimente politice ale Franței și cu schimbări de mentalitate, Carpeaux a devenit unul dintre artiștii reprezentativi ai culturii plastice franceze din perioada celui de-Al Doilea Imperiu. Sculptor, pictor, desenator și gravor, format sub

influența lui Rude. Carpeaux a obținut Premiul Roma în 1854. Pasionat de studiul artei antice și al Renașterii admirându-l pe Bernini, sculptorul francez a rămas la Roma cinci ani.

Carpeaux a creat mai ales compoziții monumental-decorative și portrete. Dintre portretele realizate de Carpeaux se disting cel făcut *[illegible]* și *Jeune de Diane*. Operele sale exprimă starea de patos romantic [illegible] și dinamismul gestului. În semnătură printre cele [illegible] reprezentative se [illegible] grupul în poziție [illegible] pentru *Opera* din Paris, *[illegible]* pentru *Pavilionul [illegible]* de la *Pavilionul [illegible]* grupul *[illegible]* destinat fațadei din *Pavilionul [illegible]* din Paris. Printre compozițiile cu subiecte [illegible] operei *[illegible]* expusă în 1863 i-au dirijat fantezia artistică spre o interpretare patetică [illegible] Expresivitatea [illegible] epoci moderne.

Viziunea artistică a sculptorului francez aduce ca noutate expresia dinamismului explozive a mișcării. Structura deschisă, axialitatea divergentă ilustrează [illegible] ocupările [illegible] de Carpeaux legate de soluții [illegible] complexe. Problemele de modelaj urmărea rezolvările ale [illegible] *Quattrocento*-ului florentin. Forma realizată în [illegible] fiind concepută ca materie vibrată, animată de intervenția [illegible] nervoase ale temperamentului puternic și sensibil al sculptorului francez. Evidența formei palpitând în freamătul materiei modelate de palma și degetele sculptorului materia primește intuiția energiei vii a energiei artistice a sculptorului. Expresivitatea puternică a modelului dublează expresia puternică de viață a ansamblurilor concepute de Carpeaux, tensiunea dinamică a gesturilor personajelor imaginate întotdeauna ca țâșnind către exterior în mișcări dansante sau în exaltare dinamică. Structura sensibilă a artistului înzestrată cu resurse de regenerare vitală, temperamentul său tumultuos și dinamic au fost proiectate în viziunea optimistă, infuzată de poezie romantică, *Flora*, alegorie a Primăverii, este imaginată ca o fermecătoare tânără adresând lumii simbolicul surâs al prospețimii juvenile.

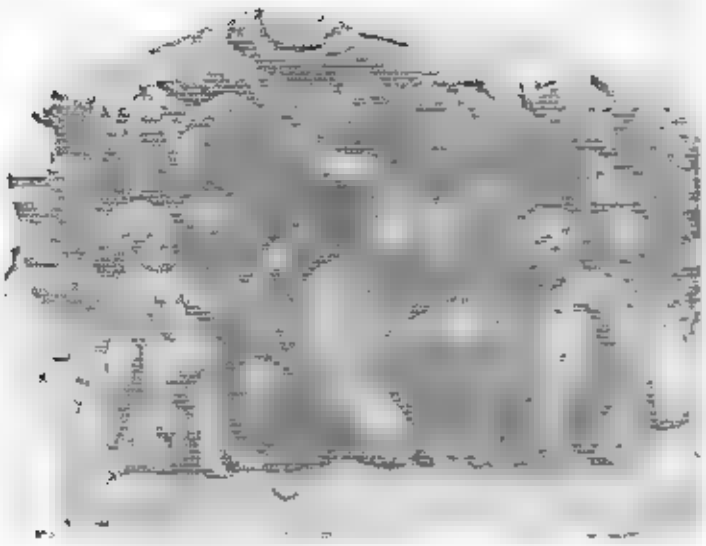
Destinat *Operei* din Paris, grupul *Dansul* este conceput ca imagine-instantaneu a mișcării trupurilor surprinse în unda ritmului muzical. Desprinsă din grup, tânăra bacantă modernă își mlădiază silueta în salturi grațioase, în clanșe mișcări dansante, cu brațele proiectate generos spre spațiu. Secvența fixează într-o imagine simbolică expresia bucuriei vieții, fericirea corpului desăvârșit în mișcarea dansului.

Jean-Baptiste Carpeaux. *Dansul* destinat *Operei*, Paris

Înfrățite în grupajul formelor dinamice, statuile artistului francez par învestite cu capacitatea eliberării materiei din forța gravitației. Soluțiile proiectării excentrice a axelor compoziției sugerează anularea ponderabilului materiei.

Carpeaux este un poet al mișcării expresive și grațioase. Sculptorul descifrează farmecul frumuseții formelor feminine, fluidul vieții dinamice a trupului tânăr proiectat armonios în spațiu. Solidul stabil primește unda mișcării, imobilitatea pare anulată, chiar sfidată. Poetica mișcării și armonia dinamică în desfășurare sunt subiectele pasionante ale preocupărilor morfologice și expresive ale lui Carpeaux, constituind totodată noutatea adusă în ansamblul fenomenului sculpturii franceze a veacului al XIX-lea.

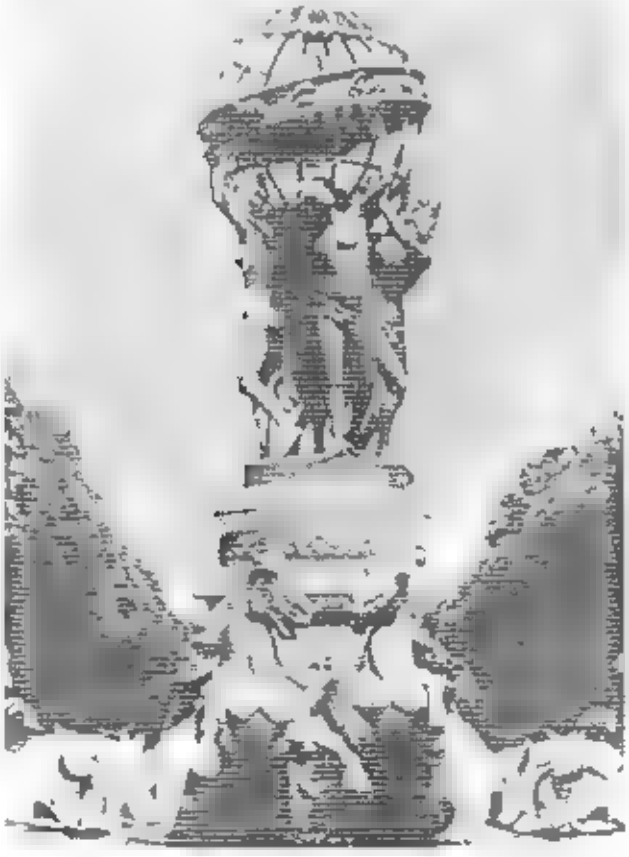
Trasee către epoca modernă a Școlii de sculptură franceză, punctat de operele lui Rude și Carpeaux



Carpeaux, *Flora*

era pregătit să primească o nouă revoluție artistică a epocii de geniul lui Auguste Rodin. Matele sculptor se manifestase cu câteva lucrări importante care au fost ulterior distruse de Carpeaux și expuse la Salonul parizian. Lucrarea pe care Rodin o realizase la un an după moartea acestuia, Rodin era prima sa capodoperă, *Vârsta de bronz*, sculptură care

Carpeaux, *Cele patru părți ale lumii*. Parcul *Observatorului* din Paris



scandaliza prin noutate, declanșând adevărata rezistență a publicului și a criticii parizieni, care era obișnuit cu alt mod de a gândi sculptura și arta în general. Modernitatea era atât de puternică și neașteptată, încât doar după multă vreme, când opera avea să fie acceptată ca *Ușile Iadului*.

RODIN
Deschiderea spre modernitate

Auguste Rodin (1840–1917) este personalitatea crucială a sculpturii universale în evoluția către estetica modernă a secolului al XX-lea.

Excepțional rezistent și tenace, desenul Rodin a determinat-o de la Liceul Special de desen și memorie cu devenit ulterior Școala de Arte Decorative. Admirația pentru sculpturile lui Antoine Louis Barye și Albert Carrier-Belleuse precum și influența lui Jean Carpeaux au dus la o primă etapă a creației artistice a lui Rodin. Sunt o serie de lucrări realizate în operele amintite de la Liceu, dezvoltate în paralel cu desenul după memorie au fost reperele pregătirii severe a tânărului desenator universitar. Studiile au fost completate în *Manufactura Gobelins* unde Rodin a deprins copierea și studiul după cartoanele de tapiserie. Copiile după stampe și tablouri ale maeștrilor, dar și schițele făcute pe străzile Parisului au asigurat în acești ani precizarea vocației de sculptor, interesul pasionat pentru modelarea formei sub efectul mâinii și mișcarea materiei. Primele încercări au fost evaluate de către Carpeaux, de la care Rodin a primit încurajarea de a se prezenta la concursul admiterii în Școala de Belle-Arte.

Evoluția tinereții lui Rodin a fost marcată de deceptiile respingerii, de trei ori, la studiile universitare și de pierderea unei ființe apropiate, foarte dragă, moartea surorii sale. Dezamăgirile au deprimat într-atât, încât sculptorul s-a decis să intre în ordinul călugărescul al *Parinților Sfintei Euharistii*, în care a rămas timp de un an. Puternica vocație artistică și temperamentul său puternic senzual și neastâmpărul căutărilor au copleșit curând, însă, oricare altă intenție.

Opera *Conceptele de formă picturală și structură spațială*

Evenimentele existenței lui Rodin, desfășurate în cronologia anilor următori, căsătoria, nașterea unui fiu, războiul franco-german, independența obligațiilor militare vor constitui ecranul fundal pe care se vor

proiecta primele opere novatoare ale sculptorului printre care amintim răscolitoarea figură intitulată *Omul cu nasul sfărâmat*.

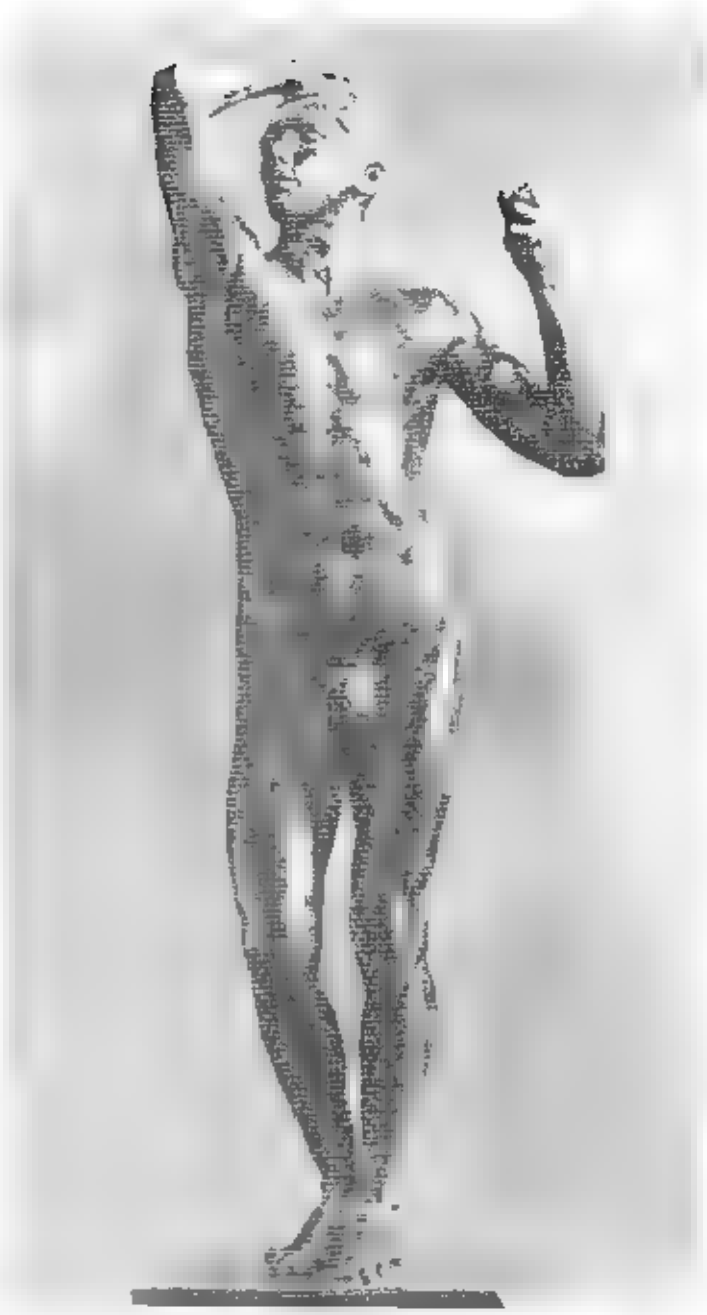
Călătoria în Italia efectuată în 1875 îi revelează genialul lui Michelangelo. „M-am eliberat de academism prin Michelangelo", se va destăinui mai târziu Rodin elevului și prietenului său, sculptorul Antoine Bourdelle.

În 1876 Rodin dă la iveală prima sa capodoperă, *Vârsta de bronz*, realizată în Belgia, după care urmează sub a capodopere ori *Bărbatul care merge* studiu pentru *Sfântul Ioan Botezătorul predicând* (1877), *Gânditorul*, *O umbră* (1880), ultimele două opere fiind parte *Porții Iadului*, comandă destinată Muzeului Artelor Decorative din Paris.

În 1884, marele palatului orașului Calais îi comandă monumentul *Burghezii din Calais*, subiect evocator al memorabilului eveniment istoric al orașului. Grupul compozițional cu multe personaje a fost inaugurat în 1895.

Epoca următoare a evoluției artistice a lui Rodin poartă amprenta prezenței sentimentale a elevei și ulterior soției sale, Camille Claudel, căreia îi face portretul în 1884. Frumoasa poveste de împărtășită a dominat inspirația artistică a lui Rodin în următorii ani. Sculptorul a adus la lumină subiecte cu caracter erotic, *Sărutul*, *Gândirea*, *Danaida* (1886), opere animate de expresia poetică a mișcării, de elanul emoțional și trăirea vibrantă a vieții. Marmuri ciopite și finisate cu sensibilitate, încărcate cu freamătul subtil al formei, necunoscut până la acea dată în sculptura universală, sunt relevante pentru noul concept de ***formă picturală*** și ***structură spațială*** a sculpturii.

Îndrăznețele soluții folosite de Rodin încep să apară în fiecare operă. Evoluția către sculptura secolului al XX-lea se proiectează într-un grandios spectacol al dinamicii structurilor axiale divergente. Curajoasa desprindere a concepției sculpturii lui Rodin din principiile verticalei stabile și monotone a structurilor monodirecționale, folosite până atunci de cei mai mulți sculptori, se vădește în *Pasul* sau *Bărbat care merge*, operă sculptată doar după un an de la crearea *Vârstei de bronz*. Problemele abordate de Rodin în *Pasul* anunțau principiile fundamentale ale



Rodin *Vârsta de bronz*. Louvre, Paris

concepției sculptorului despre ***structurile spațiale***, diversificate, mai apoi, în soluțiile *Gânditorului*, *O umbră*, *Eva*, *Femeie ghemuită* și *Durerea*.

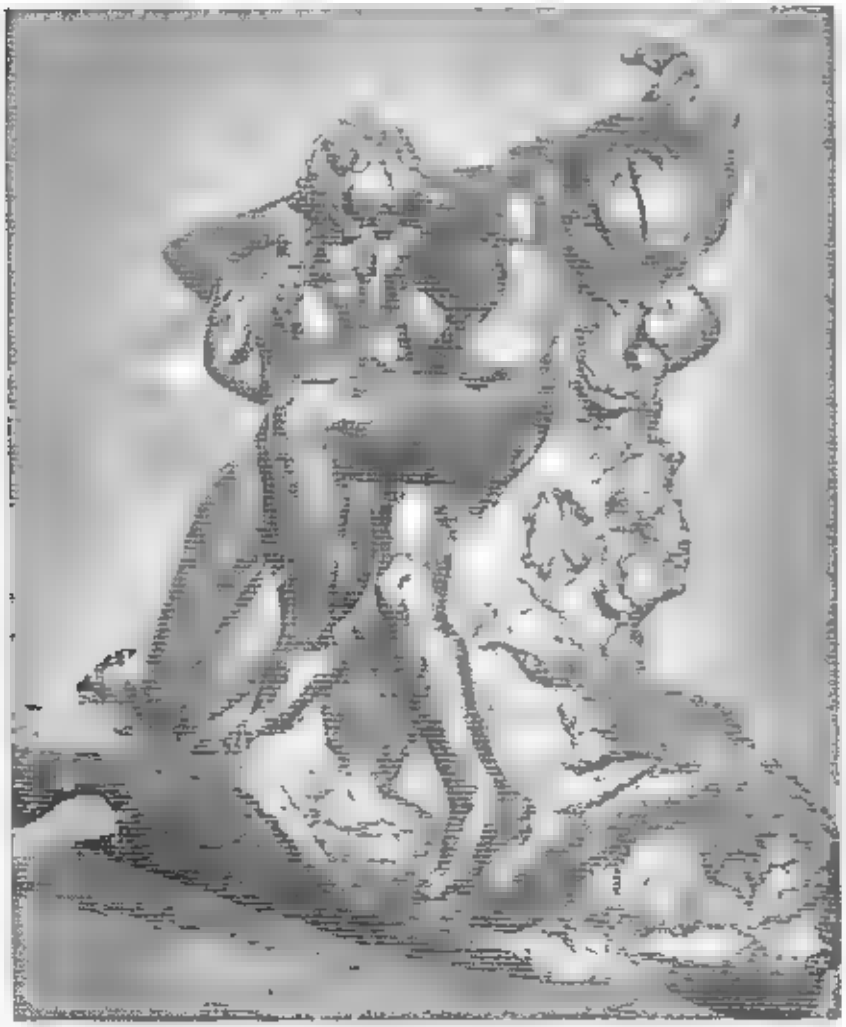
Structurii ghemuite sau structurii concentrice folosite de Rodin le-au fost adăugate de marele sculptor structurile deschise, fracturarea continuității axelor și sincopareа articulațiilor axiale.

Apreciat ca „impresionist", ***modelajul vibrat expresiv*** al formei și materiei trăiește sub efectul luminii. Soluția, necunoscută până atunci în sculptură, descoperă în operele lui Rodin însușirea ***picturalității***

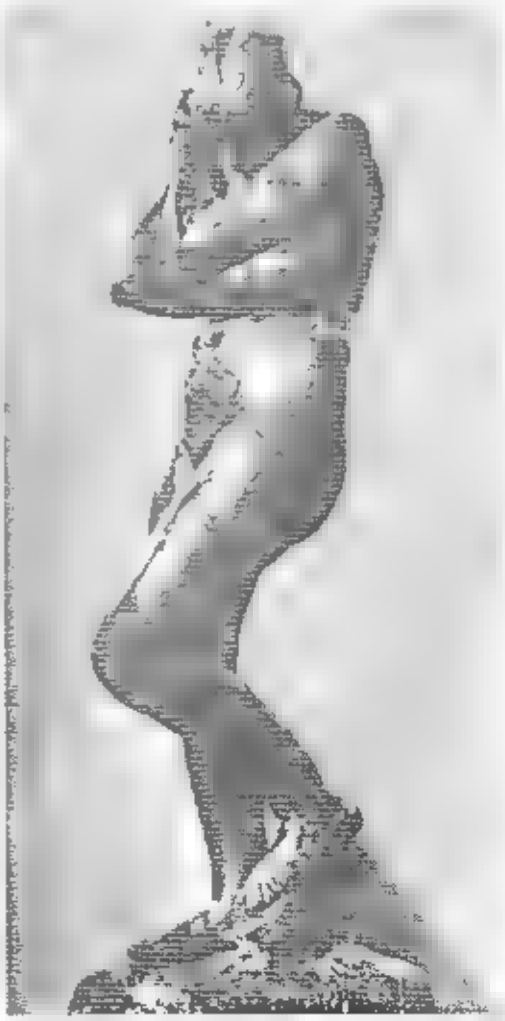
Rodin *Pierre de Wissant*

Rodin. *Statue d'un Bourgeois de Calais*

Rodin *Pygmalion*



Rodin. *L'Ange*

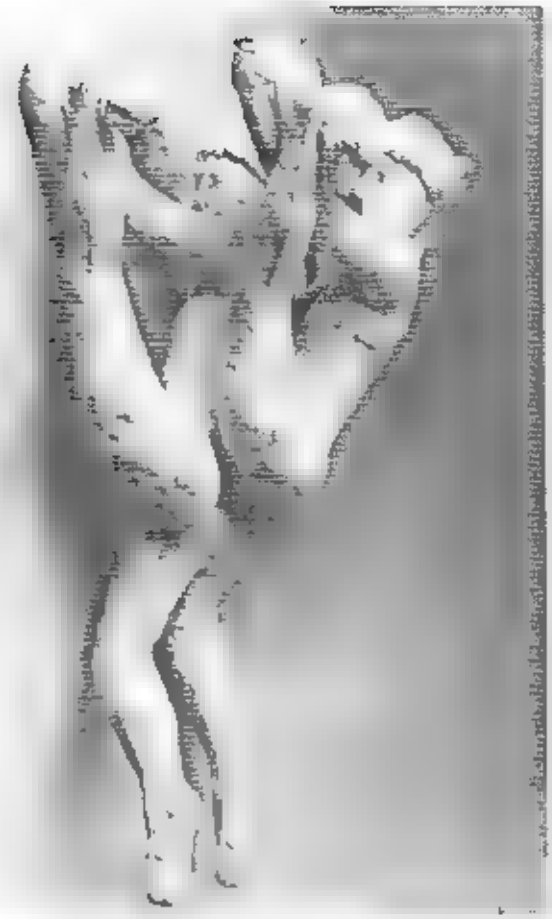


Rodin *Burghers of Calais*

Rodin *Nude*

Rodin *Fleeing Girl*

Rodin *Femeie ghemuită*



Rodin *Mișcare de dans*

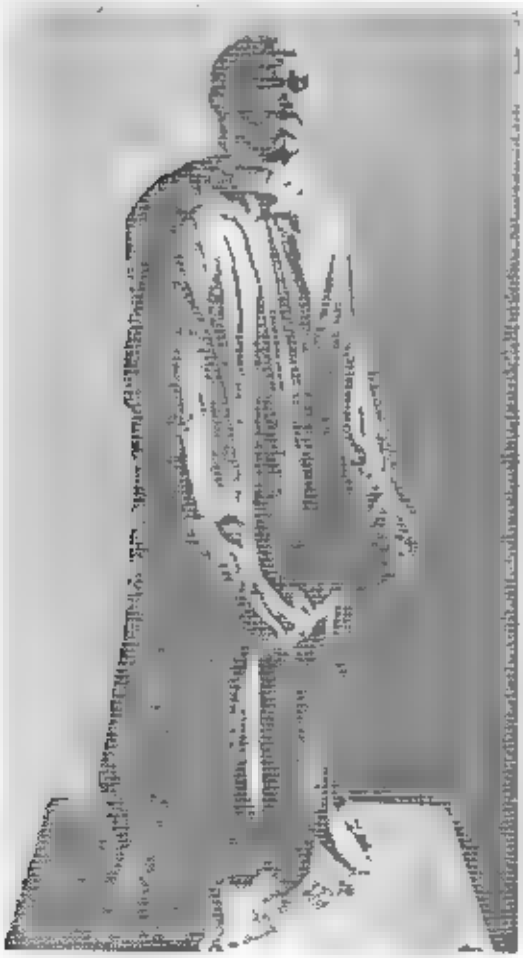
sculpturi transfigurate poetic. Lumina alunecă fremătător și mătăsos pe bronzuri și pe marmuri, este reținută inegal pe relieful formelor. În imprevizibilul joc al umbrelor și luminii, suprafața dezvăluie expresiv trăiri, emoții sau ecouri ale evenimentelor trăite, văzute sau imaginate. De la *Burghezii din Calais* până la *Danaida* sau *Cea care a fost frumoasa armurăreasă*, sculptura trăiește înnoirea cu fiecare operă a lui Rodin, oricare dintre lucrări marcând un salt în conceperea spațială a formei și a structurilor axiale. Întâlnirea lui Rodin cu opera lui Michelangelo a fost cheia revelațiilor de mai târziu ale marelui sculptor francez. Comparând sculpturile lui Michelangelo cu sculptura clasică greacă, Rodin a formulat axiomele de mai târziu despre spațial. Privind *Diadumenul* lui Policlet, Rodin atrage atenția: „[...] iată [...] umărul este ușor înainte, piciorul este retras înapoi, [...] nivelul umerilor mai jos către dreapta, nivelul șoldurilor mai jos către stânga [...] și pe ansamblu, iată legănarea liniilor

Rodin, *Iris, mesagera zeilor*

Rodin. *O umbră* detaliu din *Poarta Infernului*

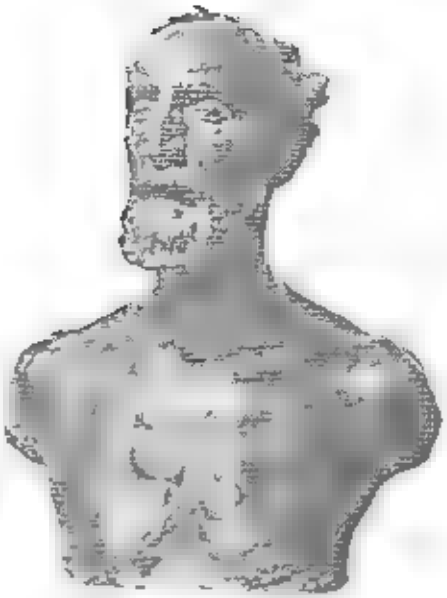
Rodin *Gânditorul* detaliu din *Poarta Infernului*

Rodin *Jean d'Aire* detaliu din grupul statuar *Burghezii din Calais*



Rodin. *Eustache de Saint-Pierre* detaliu din grupul statuar *Burghezii din Calais*

Rodin. *Balzac*



Rodin. *Portretul lui Carpeaux*

Despre axul vertical median, Rodin notează: [...] trecând prin mijlocul gâtului străbate apofiza tibiei picorului drept în același timp cu poza liberă a picorului stâng". Privind o statuie a lui Praxiteles, sculptorul francez observa: „aplecarea umerilor spre stânga, aplecarea șoldurilor spre dreapta, nivelul umerilor mai sus către dreapta, nivelul șoldurilor mai sus către stânga. Observații le extraordinare ale lui Rodin, gândirea sa despre ***forma spațială*** și ***structura spațială*** a compoziției șochează și astăzi prin înțelegerea esențială a legilor fundamentale ale ***punerii în spațiu***. Datorită acestor interconexiuni ale asimetriei ansamblului, balansului contrapunctic al axelor, al retragerilor și proiecțiilor axelor ale maselor materiei față de axul vertical median, ca și ale ritmului sincopat al ansamblului, Rodin adresa o invitație neobișnuit de curajoasă modului de vizualizare a sculpturii în condiția existenței ei spațial-expresive. Este relevantă destăinuirea lui Rodin, făcută lui Paul Gsell: „Când m-am dus în Italia cu capul plin de modelele grecești pe care le studiasem la Luvru, am fost foarte descumpănit în fața operelor lui Michelangelo. Ele dezmințeau, pas cu pas, adevărurile pe care le credeam definitiv dobândite. La te uită! îmi spuneam, de ce această concavitate a torsului, de ce acest șold care se ridică, acest umăr care coboară? Eram foarte tulburat... Și totuși, Michelangelo nu putea să se fi înșelat! Trebuia să înțeleg. M-am străduit și am izbutit" (Rodin, *Arta*, p. 92, Editura Meridiane, 1968).

Rodin. *Gândirea*

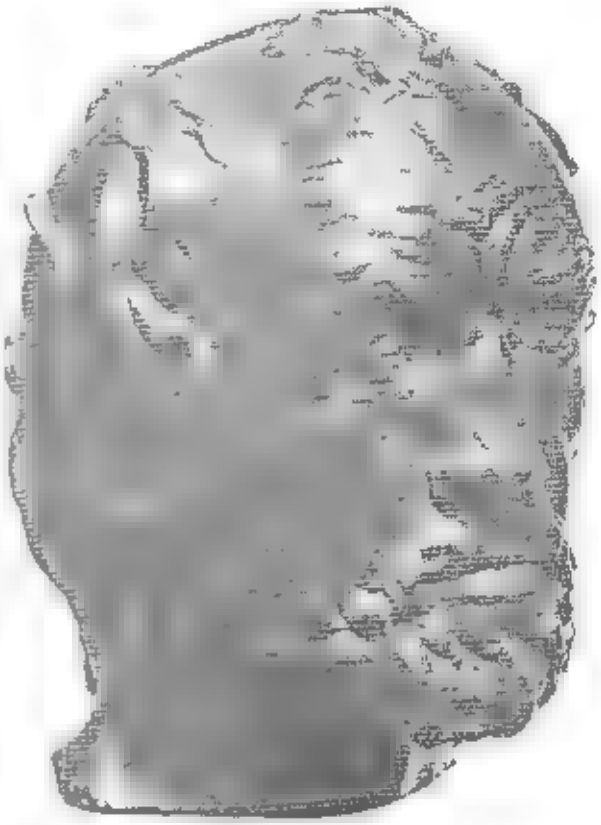
Bucureşti). Lecţia de sculptură rămasă de la Rodin este relevant susţinută de sculptorii atraşi în creaţia sa, cât şi de adevărurile testamentare cuprinse în paginile cărţii *Arta*.

Geniul creator revoluţionar al lui Rodin în problemele ***spaţialului*** s-a manifestat spectacular în opera *Iris, mesagera zeilor* (1890–1891). Compoziţia deschisă, axe excentrice şi sensurile divergente aparţin viziunii unei structurări spaţiale, a cărei îndrăzneală rămâne uimitoare până astăzi. Rodin transforma revelaţiile anatomiei umane în pretext morfologic, în problemă de măiestrie plastică de un tip nou, cum nu mai făcuse sculptor de o mare măsură până la el. *Iris* este demonstraţia tezei despre compoziţia deschisă în axe excentrice, despre materia concepută ca sursă de vectori direcţionali divergenţi, una a modalităţii ideală, despre sculptura tridimensională expresivă, conformă spaţiului plan divergent, virtual, univers axial numeric infinit.

Iris rămâne până astăzi una dintre marile lecţii de ***axialitate spaţială*** în sculptură, în ceea ce priveşte conceptul de ***structură deschisă.***

Concepţia filosofică a lui Rodin a evoluat de la conţinuturi cu semnificaţii ideale, la teme cu valenţe poetice, dramatice sau tragice. *Vârsta de bronz*, ilustrând sensul trezirii la viaţă, a trecerii simbolice de la inerţie la acţiune, de la somn la viaţa activă, de la subconştient la conştiinţă, este un poem închinat tinereţii.

Accentele erotice şi poetica sentimentelor de iubire sunt întrupate în grupurile statuare *Sărutul*, *Iadul* şi *Primăvara*. Patetismul figurilor destinate *Porţii Infernului*, contorsionarea *Figurii ghemuite* sau tragicul expresiei *Burghezilor din Calais* vor fi completate de tragismul biologicului fiinţei umane, biruite de vârsta înaintată, de oboseală şi de prăbuşiri fizice, întrupate în sculptura *Cea care a fost frumoasa armurăreasă*. Imagine tristă a uzurii biologice, această sculptură oferă sinteza meditaţiilor marelui sculptor asupra vieţii, asupra regretatei trecerii a timpului şi a pierderii tinereţii. Nouă ani după viziunea apoteotică a sculpturii simbolice *Vârsta de bronz*, entuziasmul artistului, faţă de frumuseţea trupurilor tinere, evolua către sensurile dramatice ale sfârşitului existenţei unui destin, altădată aflat în admiraţia semenilor.



Rodin. *Omul cu nasul zdrobit*

Rodin. *Cea care a fost frumoasa armurăreasă*

Balzac (1897), monumentul realizat la sfârşitul existenţei artistice a lui Rodin, concentrează ani de eforturi creatoare, operă monumentală ambiţie sculptorului de a realiza o sinteză cu valori perene în statuara monumentală. Nonconvenţionalitatea concepţiei acestui monument a scandalizat şi şocat mai mult decât orice, opinia oficială a Academiei. Balzac înfăţişat în halat, părea o idee mai mult decât bizară pentru un monument. Expusă în 1898 la Salonul Societăţii Naţionale, sculptura a fost violent criticată [illegible] a realizat statuia, iar Rodin a fost obligat să o transporte la atelierul său de la Meudon. „Această operă de care s-a râs, pe care au vrut să o batjocorească pentru că nu au putut-o [illegible] este rezumatul [illegible] vieţii şi voinţei estetice mele" declara cu tristeţe marele sculptor [illegible] *Balzac* fost [illegible] plasat [illegible]

Rodin [illegible] *Balzac*

Rodin. Studii pentru *Balzac*

bulevardelor Raspail-Montparnasse din Paris spre recunoaşterea universalităţii capodoperei rodiniene şi spre mândria binemeritată a parizienilor secolului al XX-lea.

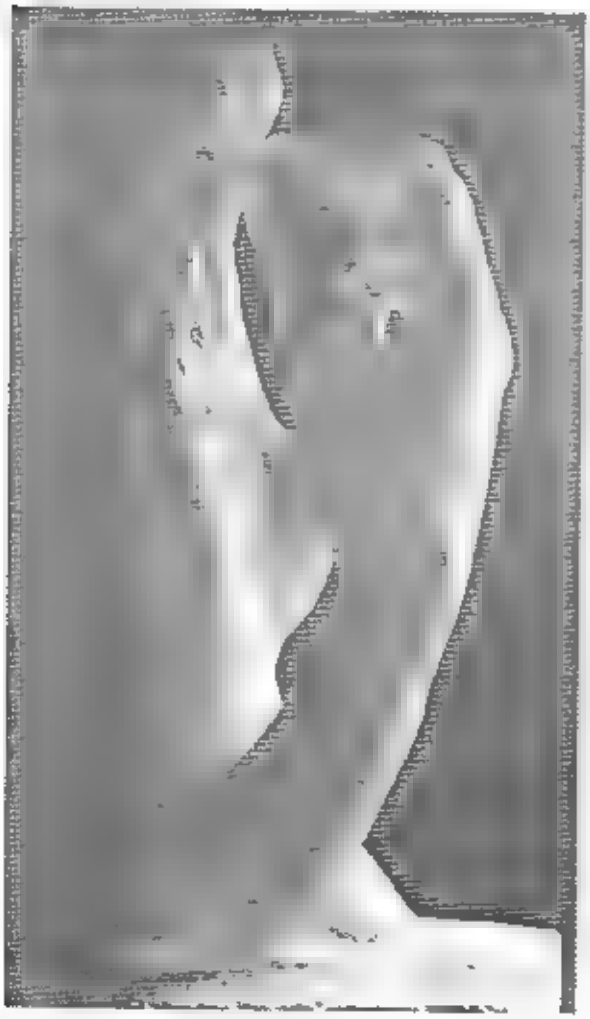
Ca totdeauna, marile creaţii şi geniile au depăşit mentalităţile epocilor anunţând erelor viitoare repere estetice şi filosofice, rareori contemporanii reuşind să înţeleagă şi să aprecieze adevăratele mari semnificaţii ale artei noi.

În evoluţia interpretării *formei şi spaţiului*, opera lui Rodin este cheie de boltă a sculpturii universale, capodoperele sculptorului francez întrupând principii fundamentale, transmise ca moştenire posterităţii, continuate şi îmbogăţite de creaţia discipolilor săi de geniu: **Antoine Bourdelle, Aristide Maillol** şi **Charles Despiau**.

Rodin [illegible]

Rodin [illegible]

Rodin [illegible]



[illegible]

Edouard Manet *Argenteuil*

PICTURA – REVOLUȚIA COLORISMULUI

Pictura modernă începe cu *Impresionismul*, curentul reprezentat de strălucitul grup de pictori al căror geniu a formulat teza primordialității culorii în pictură. Istoricul *Impresionismului* începe cu anul 1874 când, la prima expoziție a grupului nonconformist, Claude Monet a prezentat tabloul intitulat *Impresii. Soarele levant* (*Impresie. răsărit de soare*). Comentat ironic de Louis Leroy, în ziarul *Le Charivari* tabloul lui Monet a dat numele curentului, anunțând apariția *Impresionismului*, devenit eveniment istoric crucial în istoria culturii.

În viața artistică a Parisului în ultimul sfert al veacului al XIX-ea, Impresionismul picturii franceze s-a produs ca o adevărată explozie. Experiența artistică acumulată în pictura europeană și în creația artiștilor din diferite școli și țări a atins pragul maturității îndeosebi în pictura franceză, manifestată ca forță motrice în aria înnoirilor limbajului plastic.

Geniul colorismului lui Delacroix, progresul luminării paletei *plein-air*-ismului francez și englez, preocuparea insistentă a pictorilor pentru culoare au pregătit saltul spectacular al picturii spre noul orizont artistic.

Impresionismul a revoluționat estetica tradițională și mentalitățile prin ruptura decisivă cu arta oficială și cu optica tradițională a publicului.

An după an, eveniment după eveniment, Parisul a fost martorul modificării concepțiilor morfologice

despre culoare, al succesiunii atâtor curente și mișcări artistice produse în pictură. Afirmarea diversității stilurilor și grupărilor orientărilor și școlilor de pictură a făcut ca întregul secol al XIX-lea să fie considerat *secolul ISM-elor*, Impresionismul devenind briantul coroanei care i-a dat strălucirea și gloria.

Pentru a înțelege schimbările profunde de mentalitate artistică ale grupului de artiști impresioniști ne vom opri asupra evenimentelor și întâmplărilor petrecute în ajunul apariției curentului impresionist.

Anul 1861 anunța îndrăzneli în arta parizeană prin evenimente legate de personalități artistice excepționale. Delacroix, acuzat de decadență, termina frescele de la *Biserica Saint-Sulpice*, despre care Baudelaire va scrie în *L'art romantique* paginile rezervate genialului artist: „niciodată pictorul nu a mai realizat acest colorit supranatural, splendid și savant".

În toamna aceluiași an, Manet prezenta la „Galeria Martinet" din Boulevard des Italiens o serie de picturi recente, printre care *Il Guitarrero*, despre care Proust spunea „ce ipsează tot ce este în jur".

Pictorii barbizoniști începeau să fie apreciați. Troyon, asaltat de numeroase comenzi (peisaje în concepție *plein-air*-istă) le face față doar apelând la ajutorul lui Bouin, acesta din urmă urmând să picteze cerul și fundalul peisajelor.

În același an, Școala de Belle-Arte înregistra protestul important al unui grup de studenți, nemulțumiți de metodele academiste ale profesorilor lor, Picot și Couture. Dornici să fie îndrumați de un artist îndrăzneț, a cărui gândire să întoarcă spatele trecutului, studenții se adresează lui Courbet, invitat să le fie profesor. Acesta le oferă perspectiva unui atelier liber, în care fiecare artist să fie propriul său profesor. Concepția de atelier a lui Courbet, neobișnuit de evoluată, a ființat puțin, doar câteva luni, până în martie 1862, dar semnele pierderii autorității Școlii de Belle-Arte, nevoia de modernitate a mentalităților se fac simțite. Noutățile sunt percepute la nivelul instituțiilor oficiale de cultură, prin desemnarea unei comisii speciale pentru studierea îmbunătățirii activității artistice a Școlii de Belle-Arte, a Academiei romane și a Regulamentului privitor la *Salon*.

Claude Monet *Impresie răsărit de soare*
Muzeul Marmottan, Paris

În atmosfera artistică și intelectuală a Parisului anilor '60, temperatura și efervescența spiritelor creatoare erau alimentate de exaltarea căutării noului și de ambițiile obținerii gloriei, de pasiunea și de speranțele tinerilor entuziaști, veniți din orașele provinciei: Pissarro din Antile, Boudin și Monet din Le Havre, Cézanne și Zola din Aix-en-Provence.

„Parisul înseamnă arta liberă, scria Fantin unor prieteni din Anglia: poți să te manifesti în deplină libertate, există oameni care caută, care luptă, care aplaudă, poți avea adepți, poți întemeia o școală..." (A.Jullien: *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*, Paris, 1909 p.23). Domnia mediocrității și submediocrității i-a sfârșit.

Anul 1862 înregistrează crearea a două opere pictate de Manet, refuzate la *Salon*, *Lola de Valencia* și *Dejunul pe iarbă*, ambele tablouri reprezentând

debutul mari or îndrăzneli revoluționare ale coloris-mului modern.

Expoziția lui Manet, deschisă la *Galeria Martinet* în anul următor, indignează publicul și rănește susceptibilități oficialității prin modul neconformist al abordării subiectelor.

Salonul Refuzaților excepționala manifestare artistică deschisă în 1863 se înscrie în evoluția picturii moderne ca un eveniment istoric crucial. Urmare a conflictului puternic declanșat între generația tânără și juriul *Salonului Refuzaților* a avut răsunetul artei de avangardă. Prerogative de clan specifice juriului, abuzul de putere afirmată arbitrar de academicienii din juriu au întărâtat și împins tinerii la revoltă și mânie, ca un protestatar gălăgios, încununat de rezultatul negativ al demersurilor lor, tulburând în chip neobișnuit presa și atmosfera intelectuală a Parisului. Napoleon al III-lea însuși rezolvă conflictul autorizând deschiderea ulterioară a unui nou salon în același spațiu al Palatului Industriei, cu lucrările respinse de juriul *Salonului oficial*. „Refuzații" devin marele eveniment al sezonului. Imensa surpriză oferită de Împărat, urmată de frenezia artiștilor și chiar a publicului, curiozitatea incitată la maximum au avut ca rezultat final, stupoarea și perplexitatea în fața noutății lucrărilor expuse, inevitabil, imposibil de înțeles ori de acceptat de optica unor nemulțumiți. Deziluzia publicului era rezultatul eronatei obișnuințe a considerării artei ca imitatoare a realității naturale. Lipsa mijlocirii estetice a publicului și convingerea celor mai mulți că pictura trebuie „să semene cu formele și culorile naturii recognoscibile" au declanșat reacția violentă a intoleranței față de noul urmată de „divorțul" artiștilor cu publicul. Conflictul a avut urmări nefericite. Obtuzitatea de moment a publicului a făcut ca Franța să piardă foarte curând valoroase capodopere create de acești artiști. Modernitatea picturilor depășea cu mult mentalitatea și gustul estetic al publicului.

Scandalul era provocat în aceeași măsură de tablourile etalate, ca și de atitudinea revendicativă a tinerilor respinși la *Salonul oficial*. Lucrările respinse la *Salonul oficial* și apoi prezentate în *Salonul Refuzaților* au șocat prin viziunea estetică neobișnuită în care erau picate. Subiectul cel mai mult discutat și considerat scandalos prin indecență a fost *Dejunul pe iarbă* pictat de Edouard Manet, opera care inaugura o nouă eră în pictură.

Momentul este definitoriu pentru istoria picturii, dar și pentru stadiul evoluției mentalității opiniei publice, curioase și implicate viu în temperatura psihologică a vieții artistice pariziene. Întreținut de presă, scandalul a avut dimensiuni neobișnuit de mari, datorită constrângerilor disproporționate impuse de juriul pictorilor și apoi, de zarva stârnită în urma deciziei uimitoare a împăratului, a cărui mit ar vă era urmată de promulgarea unui nou decret referitor la deschiderea *Salonului oficial* în fiecare an și nu la interval de doi ani.

Dacă publicul nu era încă pregătit să înțeleagă aportul picturii noi, în schimb curiozitatea vie stârnită de aceasta, agitația și efervescența ideilor decantate de spiritul innoitor, precum și deciziile oficiale favorabile au arătat conturul unui Paris cu o viață intelectuală clocotitoare și pasionată, nicidecum înecat în nepăsare ori pasivitate, în indiferență sau opacitate.

Următoarea etapă a scandalului aflat la obârșia Impresionismului a fost determinată tot de Manet. Pictura sa *Olympia* creată în 1863, expusă în public în 1865, a produs, ca și *Dejunul pe iarbă*, o reacție la fel de vehementă, publicul devenind chiar agresiv și dorind sfârtecarea pânzei.

Intransigența și abuzurile juriului au revenit, prin urmare tablourile tinerilor au fost din nou respinse. Agitația spiritelor a crescut. S-a demonstrat în stradă pentru libertatea artei. Presa, amatoare de scandal, intărâta spiritele. Zola a obținut încredințarea cronicii plastice la ziarul *Événement*, ziar de scandal, cerând prin articolele sale reînființarea *Salonului Refuzaților*. Entuziast admirator al lui Manet, scrie articole furtunoase aducând elogii pictorului. Părinții noștri au râs de domnul Courbet și iată că noi cădem în extaz în fața lui, scria Zola. „Noi râdem de domnul Manet, iar fiii noștri vor fi muți de admirație în fața pânzelor lui" consemna el mai departe.

Apariția Impresionismului în pictura franceză și intrarea în scenă a evenimentelor pregătitoare din anii '60 ai secolului trecut nu s-au produs fără lupte. Marele șoc produs de pictura lui Edouard Manet, cu cele două lucrări ale lui, *Dejunul pe iarbă* și *Olympia*, a fost evenimentul crucial care a deschis porțile picturii moderne. Genul lui Manet s-a manifestat prin negarea continuității procedeelor tradiționale ale picturii și prin îndrăzneala afirmării unor noi procedee plastice.

Istoricul Impresionismului

Intâia manifestare a grupului a fost organizată în 1874 de către fracțiunea „celor din Batignolles". Gruparea, constituită nou-născută, avea drept jel unirea unei societăți a artiștilor și organizarea unor expoziții cu desăvârșire independente de cercurile oficiale. Din acest moment, grupul se va manifesta în colectiv, în opt mari expoziții.

După prima expoziție deschisă între 15 aprilie - 15 mai în Bulevardul Capucinilor nr. 35, în atelierul fotografului Nadar, unul dintre clasicii fotografiei artistice, a doua (1876) și cea de a treia expoziție (1877) au asigurat vânzarea lucrărilor la licitațiile de la Hôtel Drouot. Următoarele patru expoziții au fost deschise succesiv în anii următori. În 1882 activitatea grupului a fost organizată de negustorul de tablouri Durand Ruel care a coagulat solidaritatea grupului și a contribuit la afirmarea picturii impresioniste în Statele Unite.

De fapt, Durand Ruel a săvârșit punerea în circulație internațională a numelor de geniu și a capodoperelor picturii impresioniste.

Anul organizării celei de-a opta expoziții colective a pictorilor impresioniști (1886) consemnează încheierea istorică a activității grupului unit și coincide cu afirmarea intrării în scena artistică franceză a reprezentanților unui nou curent artistic, *Neoimpresionismul*. Personalitatea fiecăruia dintre cei care au constituit grupul impresionist a continuat și după această dată să se manifeste în aria concepției, viziunii și limbajului impresionist, fiecare artist evoluând conform propriei sensibilități și concepții estetice.

Factorii care au pregătit și declanșat apariția Impresionismului

• ***Experiențele plein-air-ismului școlii engleze de peisaj*** din secolul al XIX-lea au deschis larg luminarea paletei cromatice și orizonturile expresive ale culorii. Pictorii englezi au fost cei care lucrând în *plein-air*-ul câmpiei și pe litoralul oceanului au creat un puternic curent de opinie în cadrul cercetării relației dintre culoare și lumină. Constable diferențiase valorile luminii stice prin culorile calde și tonalitățile reci, iar Turner folosise paleta spectrală, tonurile curate și neamestecate. Divizionea tonurilor de către peisagiștii englezi își avea și ea importanța cuvenită. Observarea mișcării norilor și ambianța umedă a vaporilor de apă, efectul de ceață luminoasă și fragmentarea tușei din pictura lui Turner au contribuit în mare măsură la evoluția concepției picturii.

• ***Experiențele pein-air-ismului școlii de la Barbizon***, prin François Millet, Theodore Rousseau, Charles Daubigny, Diaz de la Peña și Constant Troyon au inoculat în pictura franceză regimul pictării în atelier cu cel al pictării în *plein-air*, cu aducerea șevaletelor în pădurea de la Fontainebleau. Experiențelor barbizoniste le-au fost adăugate transparențele și luminozitatea culorilor paletei lui Corot. Cu acest aport al Barbizonismului și al picturii lui Corot se obțin: eliminarea conturului, crearea anvelopei luminoase, divizionea și juxtapunerea tonurilor și perspectiva aerului prin cromatică.

• ***Jurnalul și pictura lui Delacroix***. Idei le susținute de marele pictor formulează teza raportului cromatic tonal și teoria reflexelor. Delacroix confirma existența unor experiențe moderne, foarte evoluate, consumate încă din timpul Renașterii (exemplul experimentelor cromatice din pictura venețienilor) și Barocului (umbra transparentă și colorată cu tonuri reci și lumina colorată cu tonuri calde din pictura lui Velazquez, Vermeer și Rubens).

Pictura spaniolă a veacurilor XVII și XVIII, expusă în galeriile din Paris, a fost revelatoare pentru generația tinerilor pictori parizieni. Viziunea virilă, lirismul sobru și bărbătesc, griurile argintii sau albăstrii, rozurile trandafirii sau albul de incandescențe și negrurile colorate ale picturii lui Velazquez sau Zurbaran au constituit o sursă importantă în definirea viziunii picturii impresioniste. Dintre pictorii francezi îndrăgostiți de pictura spaniolă, Edouard Manet a fost cel care a studiat cel mai mult pictura lui Velazquez și Goya. Deși perioada hispanizantă din opera lui Manet începuse să se contureze înaintea călătoriei sale în Spania, revelația genului celor doi mari creatori a marcat definitiv viziunea și colorismul lui Manet. Picturalul tușelor, folosirea rozurilor și griurilor colorate de către Velazquez, precum și folosirea tușei aparente și *a plat*, pensulația expresivă și liberă, au constituit universul vast consultat cu continuitate de pictorii grupului impresionist și, mai mult decât toți ceilalți, de către Edouard Manet.

Pictura lui Watteau cu caracteristica sa de fragmentare a continuității tușei, cu pensulația *a plat*, de tip bidimensional, a contribuit de asemenea în mare măsură la revizuirea modului de a picta.

Concepția picturii lui Chardin, complementară viziunii artei lui Watteau, impusese suprafețele de culoare juxtapuse, materia glomerulizată, savorile de prețiozitate ale pastei de culoare.

• ***Stampa japoneză***, afluentă în Europa folosită de către importatori de hârtie de ambalaj necunoscători ai valorilor artistice și estetice, a fost descoperită de către gravorul Bracquemont. Necunoscutul chinos parizian vizitat de Bracquemont și după el foarte repede de către toți pictorii impresioniști a devenit poarta chinezească unde a început să se vândă stampa în Paris. Anul 1856 este momentul descoperirii lui **Hokusai** marele desenator japonez. Numeroși artiști și critici Lanoin Latour Baudelaire frații Goncourt și Degas sunt pasionați de stampa japoneză. Goncourt scrie o carte despre Hokusai și stampa japoneză care face diferența dintre *chinoiserii* și *japoneserii*.

În ce constă noutatea și fascinația stampei japoneze? Cu ce venea ea mai interesant pentru europeni și mai ales pentru pictori impresioniști? Revoluția era dată în primul rând de fixarea instantanee a de sugestia el pe care trece. Prospețimea culorii și spontaneitatea impresiei erau aspecte seducătoare pentru europeni și, în special, pentru francezi.

Dacă obiectele de artă orientală făcuseră vogă în Europa la Curțile regale și principiare încă din secolul al XVIII lea, de astă dată cei care au devenit proprietari de stampa japoneză au fost colecționarii de artă orientală și extremorientală.

Pentru pictorii impresioniști stampa japoneză aducea noutăți pasionante prin surprinderea instantaneului de viață și prin modalitățile de abordare morfologică; în plan emoțional, prin impresia dată de clipa care trece; în plan morfologic, prin folosirea perspectivei inverse, prin dispariția contururilor, nefinisarea detaliilor și exprimarea formei prin pata sau tușa de culoare spontană. Tonurile pure revoluționau paleta academistă a timpului. Culorile juxtapuse, tonurile neamestecate pe paletă sau pe pânză formulau o viziune morfologică venită în sprijinul preocupărilor cromatice ale pictorilor impresioniști.

Edouard Manet *[illegible]*

Manet *Olympia*

• *„Legea contrastului simultan..."* cartea scrisă în 1839 de inginerul Chevreul și reeditată în 1889 a constituit pentru impresioniști, una dintre marile revelații în ceea ce privește știința culorilor. Chevreul inginer la Manufactura de tapiserii Gobelins, formulase teza unitului culorilor în scopul pregătirii cartoanelor de tapiserie necesare pentru colorarea lânii. Cu acest prilej, Chevreul a pus în discuție *problema divizării tonurilor de culoare, juxtapunerea culorilor pure și exaltarea reciprocă a culorilor complementare alăturate.*

• ***Cercetările de fizică și fiziologie*** ale germanului Hermann von Helmholtz legate de acoustică, în special de fiziologia auzului și de timbrul sunetelor precum și lucrarea lui David Sutter, publicată în suita articolelor intitulate „Fenomenele vizuale" de Michel 167 de reguli anunțau apariția în epocă a necesității relațiilor dintre artă și știință.

• ***Fotografia artistică realizată de Nadar,*** clasic reprezentant al fotografiei artistice, a fost altă noutate importantă în epocă. Prin folosirea emulsiilor și filtrelor de muselină, Nadar realiza un halou asemănător cu ceața luminoasă. Nadar susținea teza abordării în fotografie a portretului, peisajului sau scenei de gen. În concepția lui Nadar, fotografia artistică devenea o demonstrație a faptului că pictura naturalistă nu este o necesitate imuabilă în universul artelor. Haloul luminos în jurul formelor obținut de Nadar în fotografiile sale punea dintr-o dată probleme de luminozitate filtrată și de expresivitate artistică a formelor și luminii.

• ***Cinematograful*** (1895), fondat de frații Lumiere, impunea spectacolul captivant al mișcării, pentru impresioniști fiind relevantă posibilitatea analizei mișcării, descompunerea mișcării, surprinderea instantaneului în secvență prin tăierea cadrului.

REPREZENTANȚII IMPRESIONISMULUI

Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Armand Guillaumin, Frédéric Bazille, Louis Eugène Boudin, Berthe Morisot, Eva Gonzales și Mary Cassatt au fost pictorii care grupați în jurul personalității novatoare a lui Edouard Manet s-au manifestat în cele opt expoziții până în 1886. După deschiderea primei expoziții colective a grupului, tinerii pictori admiratori ai artei lui Edouard Manet se vor rândui în

jurul lui Claude Monet numindu-se *Grupul Independenților*.

Pictorii Degas, Cezanne, Gauguin și Van Gogh, deși uneori au expus alături de impresioniști, au fost preocupați de probleme plastice diferite. Creația fiecăruia a devenit, în timp, o cale de ieșire din criza formei și conținutului produsă la un moment dat în pictura impresionistă. Prin problematica plastică diferențiată față de cea a Impresionismului, creația lui Cezanne, Degas, Gauguin, Van Gogh și Toulouse-Lautrec conturează aria picturii postimpresioniste.

Ce aduce nou Impresionismul?

Problemele tehnice abordate de pictorii impresioniști au urmărit realizarea luminozității maxime a picturii cromatice, folosirea tonurilor pure și dobândirea efectului de reflexe. Acest amplu deziderat a fost atins o dată cu practicarea pictării în *plein-air* și cu adoptarea principiului acordului tonal. Folosirea pigmenților cu tonalități calde pentru zonele de lumină și a tonurilor reci pentru zonele de umbră a atins performanțe datorită realizării celor mai contrastului simultan al culorilor. Obținerea zonelor luminate și umbrite prin exaltări pigmentare ale culorilor calde și reci transforma fundamental colorismul tradițional bazat pe nuanțe și semitonuri în unul de descenți cromatice. Ceea ce pentru început au impus discret ca stadii noi ale evoluției colorismului peisagiștii englezi, barbizoniștii și Corot, a fost finalizat apoi și consacrat de impresioniști.

Tehnica impresionistă

Pictura impresioniștilor a avut ca efect renunțarea la contrastul precis al formelor și aplicarea culorii în suprafețe și pete plate, bidimensionale. Divizarea culorilor în tonuri primare și binare juxtapuse, folosirea acordului complementarelor și mai mult decât atât, a contrastului simultan și a contrastului de cantitate a echilibrului de cantități calorice au adăugat picturii valori de exprimare plastică, mult îmbogățite compara cu soluțiile tradiționale.

Noutatea avea o importanță revoluționară. Neamestecul pigmenților pe paletă sau pe pânză, aplicarea culorilor pure, primare și binare, alăturarea lor în tușe și suprafețe egale ca intensitate, au asigurat luminozitatea și transparența maximă a picturii.

Problema fundamentală a pictorilor impresioniști era ***luminarea picturii*** și ***crearea soluțiilor coloristice fundamentate științific***. Lumina juca rolul fundamental, acțiunea acesteia dădea o intensitate mai mare sau mai mică porțiunilor de suprafețe colorate, atinse sau nu de ea. Intensitatea scăzută sau nu, în urma acțiunii luminii, nu rămânea fără efect, pentru că în definiția tonalității intră următoarele condiții:

a) locul culorii în gama cromatică,

b) gradul de saturație a culorii,

c) gradul de intensitate luminoasă a culorii.

Problema reflexelor a fost una dintre pasionantele preocupări ale pictorilor impresioniști și una dintre fațetele caracteristice ale picturii impresioniste. Aducerea în atenție a ***legii contrastului simultan*** de către Chevreul susținea faptul că în jurul căreia orice corp iluminat are un corp de lumină care îl înconjoară, și invers. În natură, fiecare culoare, aflată sub efectul luminii, transmite în cortex complementara ei. Prin urmare, umbra este culoarea complementară a corpului luminos. Ca atare, umbra nu este opacă și neagră ci transparentă și colorată. De aici, impresioniștii au ajuns la folosirea legii complementarelor. Raportul tonal variază în funcție de diversitatea factorilor, fiecare culoare determinând nașterea complementarei ei. Opoziția dintre lumină și umbră, realizată prin culoare pură, a fost ideea revoluționară a formulei plastice impresioniste.

Umbrele colorate în culori reci, conform tezei lui Delacroix, și zonele luminate rezolvate prin tonuri calde au fost îmbogățite de relațiile noi ale contrastului simultan datorat exaltării reciproce a suprafețelor cromatice alăturate.

În ceea ce privește modul de tratare al pensulației, tușele sunt rupte, fragmentate și plate. Tonurile pure sunt păstrate și aplicate, ca atare, pe pânză. Tonurile pure sunt juxtapuse, neamestecul lor pe paletă sau pe pânză asigurând maxima luminozitate. Constatările impresioniștilor au pus în valoare legea contrastului simultan și o dată cu ea legea complementarelor. Exaltarea unor tonuri pure, primare prin alăturarea tonurilor binare complementare, relațiile cromatice în steaua culorilor au determinat armoniile paletei spectrale. Respectiv, culorile pure, primare (roșu, galben, albastru) și tonurile binare (orange, verde, violet) au realizat prin alăturare și grupare

Manet *Leda și Lebăda*

Manet *Nud*, Kunsthalle Hamburg

armoniile de tip spectral (roșu – orange, galben – verde, albastru – violet) complementând și îmbogățind dispozițiile expresive ale armoniilor.

În acest mod, *relațiile de complementaritate* din pictura impresionistă plasează în valoare acordurile bazate pe cele mai contrastante culori (roșu – verde, albastru – orange, galben – violet), efectul de luminozitate cromatică fiind sublimat prin fragmentarea ușor de culoare.

MANET

Moment crucial în apariția Impresionismului

Edouard Manet (1832 – 1883). Pictorul a cărui operă a determinat cotitura picturii în colorismul modern, al cărui geniu a fascinat generațiile tinerilor după moartea lui Delacroix, a fost Edouard Manet. Pictura sa a determinat divorțul cu publicul și a dat lovitura finală academismului.

Născut la Paris, format în ambianța intelectuală a unei familii burgheze de clasă, bine situate material, Edouard Manet a primit o educație aleasă, o minunată cultură liberală bazată pe respectul valorilor clasice și tradiții. Îndrăgostit de călătorie și de mare, dorindu-și cariera de marinar, la un moment dat, după vizita în Brazilia, întors în Franța, se hotărăște să se dedice picturii. Studiile le începe în atelierul lui Thomas Couture și după câțiva ani pleacă pentru o perioadă mai lungă în țările din jur, în Olanda îndeosebi realizând copii după Rembrandt și Hals. Uriașele comori de pictură din Muzeul Luvru îi prilejuiesc lui Manet studiul aprofundat al operelor maeștrilor italieni ai Renașterii și, în special, a picturii venețiene. Copiile realizate în nenumărate reluări, după operele artiștilor spanioli, flamanzi și olandezi au mărit sensibilitatea artistului și au stimulat fantezia novatoare a colorismului lui Manet.

Opera. După debutul de la *Salonul* din 1861, Manet expune în 1862 *Dejunul pe iarbă*, prezentat la *Salonul Refuzaților*. Imediat după aceasta Manet pictează *Olympia*. Expusă în 1865, lucrarea a provocat un adevărat scandal, fiind considerată indecentă. De astă dată, ruptura cu publicul este definitivă. În schimb, pictorul obține simpatia și admirația unor pictori tineri ca Monet, Renoir, Pissarro și Cezanne, grupați după o vreme în jurul său. După respingerea sa la *Salonul Oficial*, Manet deschide o expoziție personală în atelierul propriu (1866), bucurându-se de articolele

Manet [illegible] Metropolitan Museum of Art, New York

elogioase ale lui Zola. Scandalul declanşat de cele două opere pictate de Manet fusese provocat în aceeaşi măsură datorită subiectelor alese, interpretării lor şi modalităţilor plastice folosite. *Dejunul pe iarbă* prezentase în mijlocul naturii un grup de tineri parizieni surprinşi într-un moment de plăcută conversaţie. Neobişnuită era însă prezenţa trupului tânăr nud al unei femei participante la dejunul în natură alături de cei doi tineri îmbrăcaţi corect în costumul epocii. Supărătoarea asociere a generat reacţii disproporţionat de mari. Deşi compoziţia lui Manet părea o replică modernă a *Concertului campestru* pictat de Giorgione într-o epocă în care venecienii secolului al XVI-lea nu formulaseră intoleranţe faţă de prezenţa alăturată a trupurilor nude celor acoperite de costumele epocii, falsa ipocrizie a parizienilor secolului al XIX-lea declanşase un adevărat război artiştilor şi libertăţii lor de exprimare.

În 1871 Manet se află pe coasta Atlanticului pictând în *plein-air*, preocupat de efectele luminii solare şi de reflexele apei.

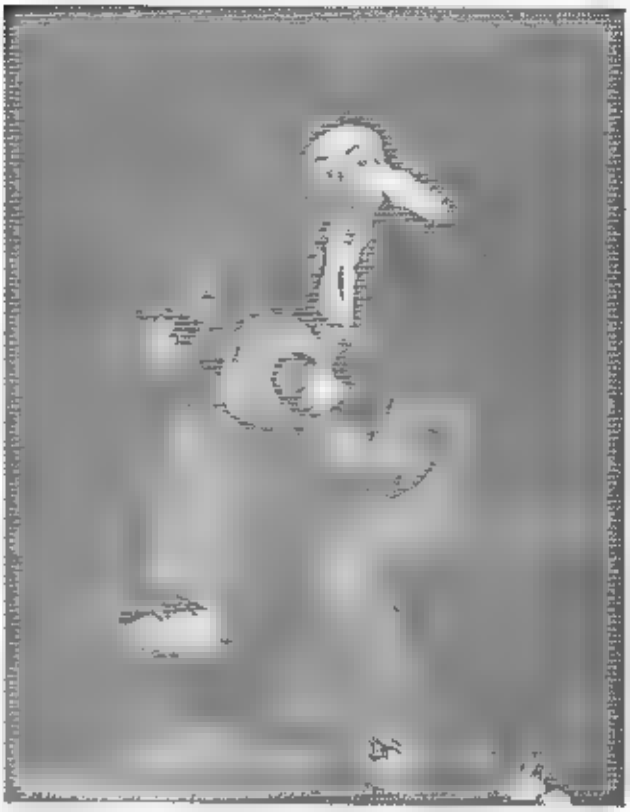
Deşi *plein-air*-ismul lui Manet s-a manifestat accidental, concepţia despre lumină are valoare majoră în opera sa.

Manet *La Fifre*, Paris

Cele două lucrări expuse în anul '60 ale veacului trecut, considerate, prin îndrăzneala viziunii şi modalităţile tehnice, declanşatoare ale revoluţiei picturii moderne, fac din Manet vestitorul Impresionismului. Alăturat grupului de pictori nonconformişti, Manet este preocupat de problemele plastice ale relaţiilor calorice ale culorilor neabordate în epocă de ceilalţi colegi de breaslă. Admirator al picturalităţii operelor marilor maeştri spanioli, mărăgostit de pensulaţia lui Velázquez, de gruurile argintii şi de rozurile diafane ale marelui maestru iberic, ca şi de profunzimile cromatice ale negrului colorat din picturile lui Goya, francezul Manet trăieşte înfiorat vibraţia pasională a artei ţării vecine.

Olympia, creată sub influenţa compoziţiei renascentiste pictate de Tizian (*Venus din Urbino*) sau poate a viziunii nudului creat de Giorgione (*Venus dormind*), mărturiseşte vădita admiraţie a pictorului francez pentru arta maeştrilor italieni. Totuşi, tabloul lui Manet a reuşit să scandalizeze critica şi publicul parizian până la furie. Lipsa idealizării personajului cunoscut în lumea pariziană a mondenităţii, asprimea realităţii obiective dezvăluiau adevărul formei organice ale Olympiei şocând mentalitatea epocii.

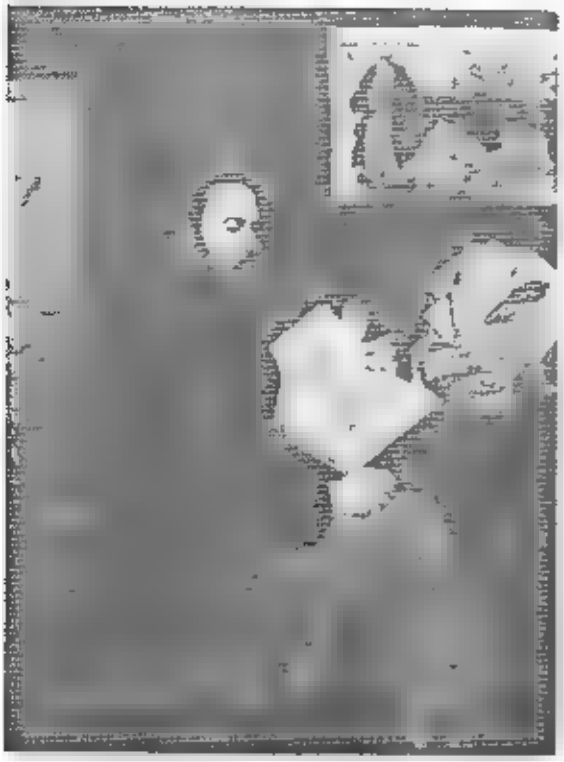
Olympia personaj cunoscut, era prezentată de pictor în lumina puternică a zilei, ca o modernă odalisică beneficiară de privirea și răsfăț, neadmise de ipocrita bună cuviință burgheză. Intoleranța publicului era exprimată în primul rând față de subiect și de abia în al doilea față de modalitățile plastice folosite de pictor. Verdictul criticii și al opiniei publice l-a considerat pe Manet ca un real agresor al tradiției. De fapt puternicul șoc produs la vederea acestui tablou se datora lumii noziții extreme cu efect de rumpere din interiorul pânzei. (Pictura lui Manet pictură a contrastelor luministice, continuă și astăzi să lase impresia miracolului datorită luminii explozive și frumuseții cromatice.) Trupul tânărului *Olympiei* puternic reliefat datorită contrastului dintre intensitățile luministice și fundalul tablou oferă spectacolul unei nudități nedesăvârșite, dar deloc indecentă. Luminozitatea tonalităților roșii, rozurile și argintiurile cu tente albăstrii ale nudului îmbracă în țesătură luminoasă formele de o totală puritate. Tonurile clare, transante sunt aplicate în tușe mari, evidente. Ele se desprind de pe fundal închis. Conturul puternic are funcție cromatică. Ansamblu degajă o strălucire șocantă. Zonele de lumină au nuanțări calde, umbrele sunt trasate cu tușe albăstrii sau violacee. Relația calorică între cald și rece se a ișează cu dezinvoltură. Iluzia perspectivică a adâncimii este ignorată. Suprafețele și formele sunt aduse în prim-plan. Prezența negresei cu superbul buchet de flori, cu rozurile picturale ale rochiei se detașează pregnant în ambianța fundalului acoperit de brunuri. Contrastul luministic de închis-deschis, de maxime tonuri absorbante și maxime tonuri reflectorizante sunt completate de accentele de culoare, inserate ca elemente necesar plastice în ritmica armoniei compoziționale. Balansul cromatic sincopat, creat de corola vibrată a florilor și de șalul spaniol cu reflexe aurii colorează și dă vioiciune ansamblului. Contrastul maxim luministic și cromatic este stabilit de cele două zone: alburile de fildeș ale așternutului, rozurile trupului *Olympiei* și ale rochiei negresei și, opuse acestora, fundalul întunecat, chipul cafeniu al femeii care poartă buchetul și pisica neagră. Alternanța tonurilor deschise reflectorizante de incandescență luministică, și a tonurilor închise, absorbante, sincopa suprafețelor reci și calde articulează ritmul mediu al compoziției.



Manet *Il Guitarrero*, Metropolitan Museum of Art New York

Plaja de culoare, tratată *a plat*, primește infuzia luminii strălucitoare sau a umbrei profunde. În contrast puternic cu suprafețele bine hrănite de culoare ale fundalului, prim-planul se impune prin tușele ușoare, fluide și transparente. Accentele compoziției sunt neașteptate prin intervenții de atingerilor picturale sau ale detaliilor luminoase. Pictura se transformă în spectacol vizual seducător, culorile sunt investite cu calități de strălucire necunoscute până atunci, suprafața pictată are vrajă prin ea însăși. Manet este un magician al luminii, al pigmentului savuros, al tușei spontane și frumoase în sine. Bucuria de a picta se comunică în plan senzorial și estetic. Pictura – bucurie vizuală – act primordial emoțional afectiv era un eveniment al culturii moderne, greu acceptabil și dificil de înțeles în acea vreme.

Zola a fost printre primii admiratori ai picturii lui Manet și, de altfel, printre foarte puținii receptori ai frumuseții moderne a picturii. Grupul de pictori format în jurul lui Manet a constituit prima manifestare a desprinderii artiștilor profesioniști de publicul neinițiat.



Manet *Émile Zola*, Paris

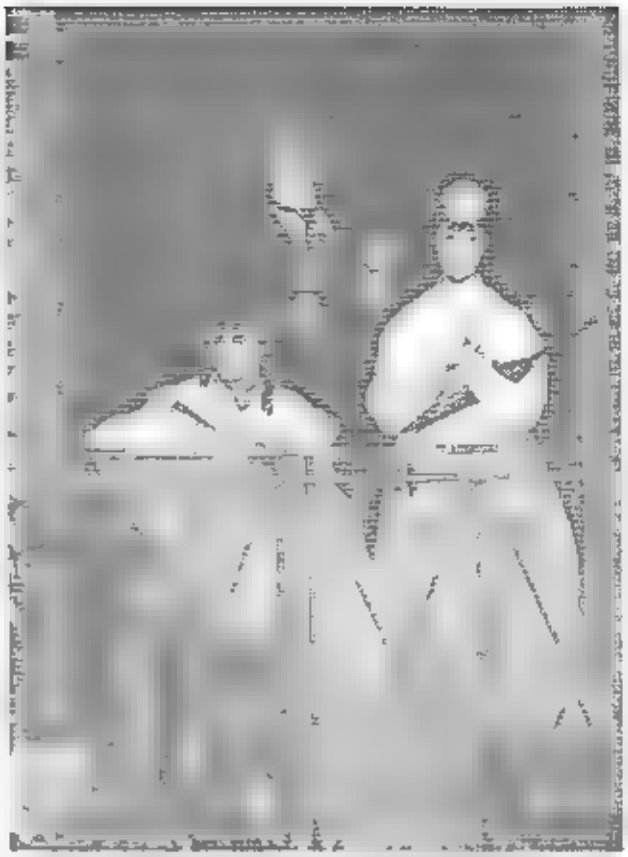
Fantin Latour *Portretul lui Édouard Manet*, Art Institute, Chicago

Introducerea cu dezinvoltură a subiectelor din cotidian, acordarea evenimentelor străzii, surprinderea vieții în instantaneu, portretele concepute în mărime naturală, personajele observate în cafenea sau la spectacol, în localuri de petrecere sau în baruri, pe străzile obișnuite sau în intimitatea ocuinței erau fixate de Manet cu obiectivitate în tablouri.

Baudelaire, genialul poet și critic, și-a exprimat marea admirație pentru calitățile excepționale ale pictorului, pentru „imaginația vie și amplă, sensibilă și îndrăzneață" a acestuia. Edgar Degas, alt admirator al lui Manet, de astă dată coleg de breaslă cu pictorul, uimit de modalitățile inedite și novatoare folosite în tabloul *Olympia*, remarca marea îndrăzneală a abordării luminozității și picturalului.

Personalitate originală, Manet a impus o pictură de o simplitate „jansenistă", cum comenta un contemporan al artistului, o pictură șocantă prin sinteza și ingenuitatea adevărului, prin poezia directă și surprinzătoare. Aspră și sensibilă totodată, viziunea coloristică a picturii lui Manet, vibrantă prin luminozitate, de o intensitate și strălucire cromatică necunoscută până atunci, impunea verva petelor de culoare, subiectele nepretențioase inspirate din viața și lumea din jur. Prin subiecte și interpretare, tablourile lui Manet contrastau violent cu pictura oficială, înghețată în subiectele atemporale și în coloritul bitumurilor și al tonurilor terouse. Personalitatea artistică a lui Edouard Manet a tulburat drumurile artei în mai mare măsură decât oricare dintre cei care s-au numit și au fost, de fapt, impresioniști la sfârșitul veacului trecut. Șeful grupării impresioniste a fost în chip real Claude Monet și nu Edouard Manet. Publicul și criticii l-au considerat, însă, mereu pe Edouard Manet, liderul grupului impresionismului. Situația l-a contrariat și nemulțumit pe Manet până la iritare. Manet nu dorea să fie impresionist, nu dorea să-i fie amestecat numele cu al celor din grup, nu dorea să deranjeze ori să tulbure opinia publică, deși o făcea, precum se constata, mai mult decât toți contemporanii lui. Spaima scandalului îl face să se izoleze, să fugă de faima grupului impresionist, de cei care-l admirau și-l prețuiau, dar pe care-i va căuta în clipele de deznădejde. Puțini pictori au traversat ca Edouard Manet dilema dintre vocația creatoare și obediența față de îndatoririle și convenințele sociale. Respectul pentru protocolul manierelor și obiceiurilor burgheze contrasta cu impulsul manifestării libere și abandonării în febra

Manet *B[illegible] the M[illegible] of Museum [illegible] Art, Providence, R.I.*



Manet *Bu[illegible]*

Manet *Argenteuil*

Manet *Monet peinant en bateau à Argenteuil*

creatoare. Sensibilitatea nelinștită și temperamentul imprudent au determinat, adesori, imprevizibile autodini vexante. Fără să dorească, Edouard Manet s-a impus ca un spirit al frondei, ca un provocator al schimbărilor fundamentale în pictură.

Climatul partizan al sfârșitului de veac XIX se regăsește în aspectele particulare ale creației lui Manet. După douăzeci de ani de la crearea tabloului *Olympia*, îndrăzneața frumusețe aspră. Afrodita epocii moderne, Manet realiza compoziția *Un bar la Folies Bergere*, despre care s-a spus că este „ultima capodoperă terminată". Splendida pictură aflată la Institutul Courtauld din Londra este construită ca apoteoză a culorii și luminii, ca poem al reflexelor și picturalului. Compoziția lui Manet emană misterul marii creații și al incandescenței genului. Aerul vag, melancolic, care plutește pe chipul tinerei aflate în centrul compoziției, dialoghează cu sărbătoarea luminii dezvăluită pe întreaga pânză de mii de molecule diamantine. Lumina este personajul principal al tabloului, corelându-se în același timp, cu starea nostalgică și visătoare a fetei. Lumina alergă și scânteiază în reflexe și transparențe deasupra cristalelor, cupelor, fructelor orange, perlează decolteul pierdut în catifeaua neagră și bogată a corsajului, exaltă rozul strălucitor al trandafirului. Lumina răsare din oglinda în care se revarsă zecile de proiectoare ale sălii. Încărcată de savoare cromatică, imaginea evocă atmosfera nocturnă și scânteietoare a barului aflat sub efectele multiple și feerice ale luminii și reflexelor ei. Trăirea afectivă și emoția sportană, starea de spirit a ambianței surprind clipa. Edouard Manet fixează cu geniu conținuturi și trăiri intense, evocări ale realității lor naturale și ale sufletului uman.

Manet. *Jeune Dame*. Muzeul de Artă, Budapesta

Manet. *Un bar la Folies-Bergère*. Courtauld Institute Galleries, Londra

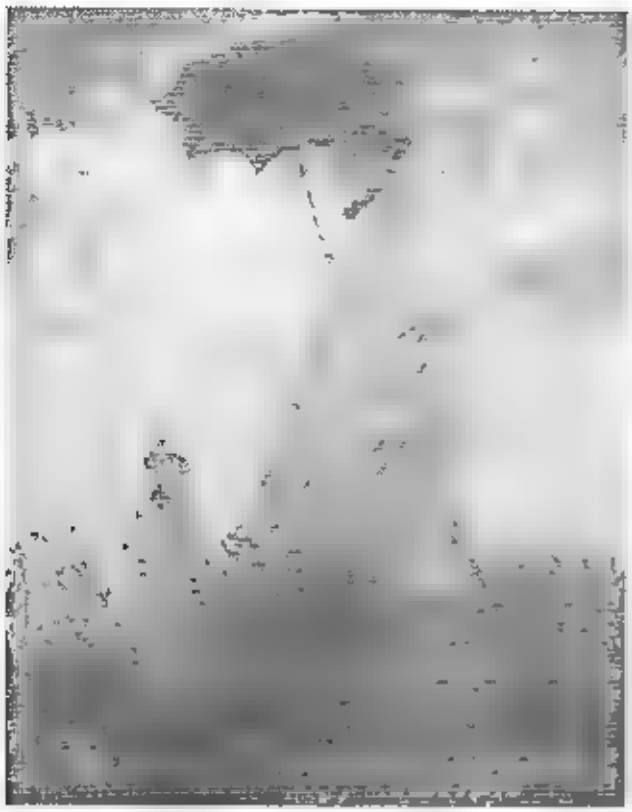
Spania cu coloritul costumelor strălucitoare ale dansatoarelor îmbrăcate pitoresc și seducător. Spania cu fascinația rumurilor pasionale l-a inspirat și obsedat pe Edouard Manet.

Lola de Valencia, *Domișoara Victorine în costum de toreador*, *Portret de matador*, *Il Guitarrero* sunt doar câteva dintre operele lui Manet marcate de influența ambianței iberice. Compoziția *Executarea lui Maximilian* (1867) mărturisește ecoul puternic al influenței operei *3 Mai* pictată de Goya.

Într-o apropiere a artelor s-ar spune că pictura s-a aflat în corespondențe cu muzica în epoca Impresionismului mai mult decât oricând altă dată. Descoperim apropierea între pictura lui Manet și muzica lui Ravel prin inspirația puternică a Spaniei care acționează asupra celor doi artiști. Picturile lui Manet *Ghitaristul spaniol* (Il Guitarrero), *Baletul spaniol*, *Lola de Valencia*, scenele tauromachice au aceleași surse de inspirație ca și compozițiile lui Ravel *Rapsodia spaniolă* sau *Bolero*. Imagini vizuale și sonore evocă Spania în ritmica tonică și pasională în construcția eșafodată a picturalului și muzicalului împrumutate ambelor arte de temperamentul apropiat al celor doi artiști.

S-a spus că „fiecare epocă are arta sa mare". Pentru sfârșitul veacului al XIX-lea, arta mare a fost arta impresioniștilor. În spațiul spiritual al Parisului, Impresionismul anilor '70 își construia destinul strălucitor printre curentele orientărilor artistice și școlile vremii ca omagiu adus luminii, ca poem închinat grației și tandreții umane. Impresionismul s-a impus ca gest al curajului și luptei pentru drepturile picturii la autonomia culorii și paletei spectrale, al autorității emoției, stării și orizontului trăirii or subiective neîncorsetate.

Edouard Manet rămâne figura legendară a acestei epoci. El este artistul a cărui operă a formulat în pictura franceză viziunea premergătoare *Impresionismului*, a stabilit noi rigori morfologice și expresive



Monet. *Femeie cu umbrelă la soare* (Doamna Monet și fiul ei). National Gallery, Londra

Subiect al celor mai zgomotoase scandaluri din lumea artistică pariziană a anilor '60, pictura lui Edouard Manet a fost reperul inovator și îndrăzneț și stimulatoare a impresioniștilor. Criticat și blamat, Edouard Manet a confirmat prezicerile lui Emile Zola care încă din 1866 afirmase următoarele: „Locul domnului Edouard Manet la Luvru este asigurat... Sunt atât de sigur că domnul Manet va fi unul dintre maeștri de mâine, încât de aș avea bani, aș socoti că fac o bună afacere cumpărând acum toate pânzele sale. Peste zece ani vor prețui de cincisprezece sau de douăzeci de ori mai mult și tot atunci unele tablouri de patruzeci de mii de franci nu vor valora nici patruzeci de franci..." Veți râde probabil de cronicar precum ați râs și de pictor.

Într-o bună zi, amândoi vom fi răzbunați. Este imposibil – imposibil auziți – ca domnul Manet să nu aibă ziua lui de izbândă.

Cuvintele lui Zola, disprețuite atunci, urmesc astăzi prin previziunea extraordinară asupra valorii operei lui Manet și a locului crucial ocupat de pictor în istoria picturii universale.

Claude Monet (1841 – 1926) este artistul în a cărui operă pot fi urmărite toate etapele evoluției tehnicii picturii impresioniste, a problemelor gramaticii plastice și a dialectici imaginii impresioniste. Protagonist al mișcării impresioniste, el a rămas devotat de-a lungul întregii creații principiilor coloritismului impresionist.

Inovator și creator de sistem, Claude Monet rămâne în istoria artei universale printre cei mai mari pictori.

Încă înaintea afirmării publice, marele talent de desenator și colorist al lui Monet a fost remarcat de pictorul de peisaje marine Eugene Boudin care îi va sfătui să se îndrepte spre studiul picturii lui Delacroix și a operelor pictorilor de la Barbizon. La început Monet lucrează în atelierul lui Gleyre împreună cu Renoir, Sisley și Bazille. Atras de natura în *plein-air*, pictează în pădurile de la Fontainebleau (1863), la Honfleur, în estuarul Senei (1864), fiind însoțit de Bazille și Jongkind. În timpul războiului franco-prusac, în 1870, Monet pleacă la Londra, unde îl întâlnește pe Daubigny și Pissarro, alături de care pictează pe malurile Tamisei. Pasiunea tânărului pictor englez Turner și Constable pentru evocarea însușirilor reflexelor pe apă.

Intors în Franța, se stabilește o vreme la Argenteuil (1871), unde, îndrăgostit de atmosfera poetică a locului, studiază reflexele luminii pe apă. În 1872 realizează prima versiune a celebrei pânze *impresie, răsărit de soare* (*Impression, soleil levant*). Expusă în 1874 pe Boulevard des Capucines, în atelierul fotografului Nadar, lucrarea îl va inspira pe criticul Louis Leroy să dea numele batjocoritor de *impresioniști*

Monet. *Camp cu maci la Argenteuil*

artiștilor expozanți definind astfel, noua mișcare ce se opunea academismului tot mai pregnant al saloanelor oficiale.

Opera. Anul premergător primei expoziții a impresioniștilor îl găsește pe Claude Monet preocupat de compoziția cu subiecte inspirate din realitatea contemporană, înfățișând grațioase grupuri de tinere femei îmbrăcate în costumele epocii, în rochii cu crinolină împodobite cu dantelă. Este epoca în care Monet a realizat compozițiile intitulate *Femei în grădină* și *De voal pe iarbă* (1866–67). Prezentate în mijlocul naturii sub lumina filtrată a frunzelor de arbori, elegantele siluete sunt surprinse în mișcarea spontană și instantaneitatea gestului. Ansamblurile compoziționale rămân și astăzi prin efectul de secvență cinematografică și ambianța atmosferei miraculos evocată de jocul umbrei și umbrei.

Opera cu valoare revoluționară în evoluția picturii universale a fost însă *Impression, soleil levant*. Freamătul tușelor de culoare cunoaște o libertate de exprimare nemaiîntâlnită. Tușele ruptă aplicate *a plat* dialogul celor două zone de culori complementare, orange și albastru, intensitatea luminoasă a tușelor orange exaltate prin alăturarea tonurilor de albastru creează șocul optic, dar și emoțional-estetic datorată expresiei poetice generale a ansamblului. Soarele și vibrația luminii se proiectează pe suprafața apei în tușele orange zigzagate, în mișcarea fluidă sugerată de mulțile pete juxtapuse în stropi de culoare. Folosind culorile de ulei, performanțele măiestriei artistice obținute de Monet s-au impus cu îndrăzneală în interpretarea cromatică prin obținerea efectelor de acuarelă în sugerarea transparenței apei și a imaterialității aerului. Peisajul nu avea doar farmec poetic și curajul afirmării unei noi concepții morfologice. *Impression soleil levant* era capodopera vestitoare a unei noi ere a conceptelor despre culoare în pictură.

Seriile libere – Argenteuil, Vetheuil și La Grenouillere. Gara Saint-Lazare

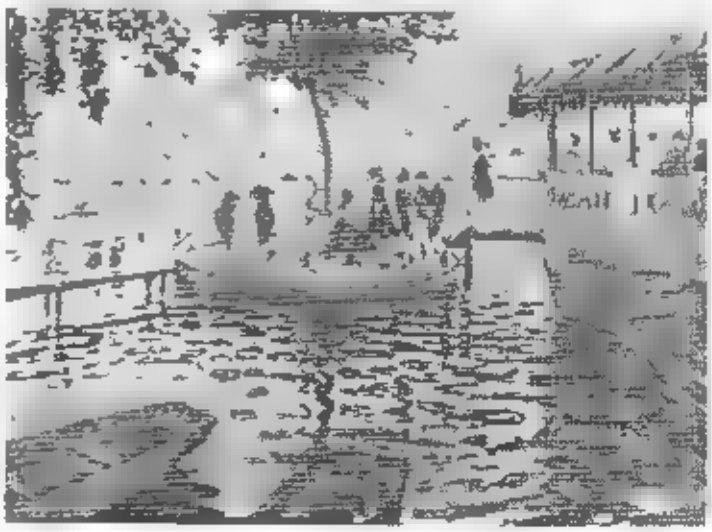
Supranumit „Rafaelul apei", Monet va experimenta în cadrul lucrărilor inspirate de poezia locurilor din jurul Parisului – *Argenteuil, Vétheuil* și *La Grenouillere* – valorile expresive ale culorii, urmărind efectele luminii transparente și reflexele asupra apei. Îndrăgostit de magia transparențelor, fascinat de freamătul apei și aerului, de jocul inconsistențelor, Claude Monet a devenit pictorul acestei regalități. Lumina reflectată asupra apei și norilor la Argenteuil și Vetheuil, vibrarea suprafeței pânzei în tușe mici, pigmentul pur al tonului punctat în solzi strălucitori și transparenți, culoarea caldă în lumină, culoarea rece în umbră, culoarea proaspătă pretutindeni, de fiecare dată, paleta armoniilor spectrale, contrastul simultan al culorilor au devenit legile picturii lui Monet.

Preocupat de **studiul reflexelor pe apă**, Monet va picta nu numai peisajele franceze. El va dezvălui incandescența strălucirilor marine ale Veneției sau ceața colorată a Tamisei învăluitoare a *Podurilor Londrei*. Peisajele franceze, italiene, olandeze sau peisajele londoneze sunt pictate de Monet sub efectul mirajului luminii filtrate, a vibrației aerului marin și a reflexelor multiple de unde sub adierea vântului.

În conceptul ***seriilor libere*** create de Claude Monet, Impresionismul cunoaște etapele studiului reflexelor pe apă, al fluidității norilor și aburilor, dar și al reflexelor luminii pe câmpurile cu maci.

Monet este artistul a cărui extraordinară sensibilitate artistică a vibrat în fața frumuseții naturii cu o intensitate mai mare decât a oricărui alt mare peisagist. Emoția sa poetică a fost proiectată în pictură în dorința comunicării exaltării sufletului și a bucuriei optice și estetice. Monet și-a îmbăiat privirea în spectacolul oferit de câmpul cu maci, înfloriți sub incandescența

Monet, *La Grenouillere*, Metropolitan Museum, New York



um în scara în care s-a extaz at în fața puterii de regenerare a naturii, a trăit elanul bucuriei dăruite de splendoarea câmpurilor înflorite neatinse de mâna omului.

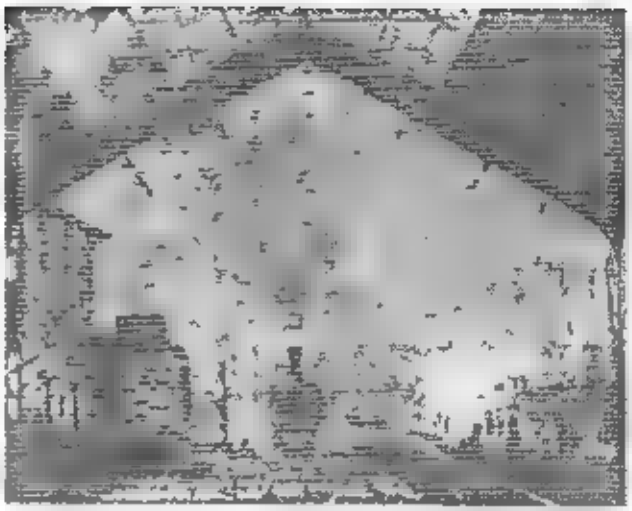
E noi a și starea de exaltare artistică trăită de Monet în fața scântei ermacilor roșii care pulsează în planul verde al ierbii au fost translate în peisajele încărcate de bucuria descoperirii spectacolului optic al unei asemenea armonii un raculos desăvârșite.

Problemele morfologice noi abordate de Monet în aceste suite urmează, treaptă cu treaptă, perfecționarea modalităților de limbaj plastic în planul culorii.

Argenteuil a marcat **etapa abordării tușei rupte și a suprafeței de culoare *à plat*.** În acest mod culoarea plată era aplicată bidimensional fără să mai încerce sugerarea volumetriei formei. Spațiul fizic era sugerat fără reperele tridimensionale ale perspectivei geometrice, ci ca ajutorul culorii prin *perspectiva cromatică etajată*. Această modalitate a succesiunii alternante a tonurilor calde și reci pe toată suprafața tabloului se dispensa de *perspectiva geometrică* tradițională renascentistă, formulând soluții și rigori ale unui **nou spațiu plastic**.

Pictura lui Claude Monet impunea, în plan emoțional, exuberanța poetică a acordurilor tonale și, în plan morfologic, descoperirea **raporturilor calorice ale culorilor reci și calde, așezarea lor în tușe rupte.** Exaltarea reciprocă a culorilor prin

Monet. *Le Pont de L'Europe*



Monet. *Gara Saint-Lazare*. Louvre, Paris

alăturarea tonurilor pure, lumina din forma corolei, a apei, a norilor, schimbând intensitatea cromatică de la eclatant la surdina oferită sărbătoarea picturii. În fața câmpurilor cu maci sau a reflexelor oglindite în acele de la Argenteuil, Vétheuil, La Grenouillère, Monet trăiește revelația culorii și bucuria clipei.

Suita imaginilor cu tema *Gara Saint-Lazare* a lărgit universul experimentelor morfologice ale lui Monet. Pictorul a adus ca noutate **revelația formelor ale căror consistență și soliditate se pierd sub efectul ceții, aburilor sau fumului de locomotivă.** Mai mult decât atât, **volumetria formelor și conturul delimitator al formelor se dizolvau în ambianța difuză.**

Dacă *Argenteuil, Vétheuil* și *La Grenouillère* au fost pentru Monet prilejul descifrării vibrației luminii pe suprafața apei și a reflexelor formelor în mediul fluid al apei, *Gara Saint-Lazare* a fost sursa analizei imaterialului și fluidului ambianței: vapori și și fumului de locomotivă. Imagini instantanee și aspecte particulare ale vibrației atmosferice a luminii s-au grupat în **studiul reflexelor vaporilor de apă, aburului și fumului** din gările pariziene. Aceste preocupări vor constitui o etapă nouă nu numai în evoluția picturii lui Claude Monet, ci și în cea a Impresionismului, în general.

Seriile sistematice – Catedrala din Rouen, Căpițele de fân

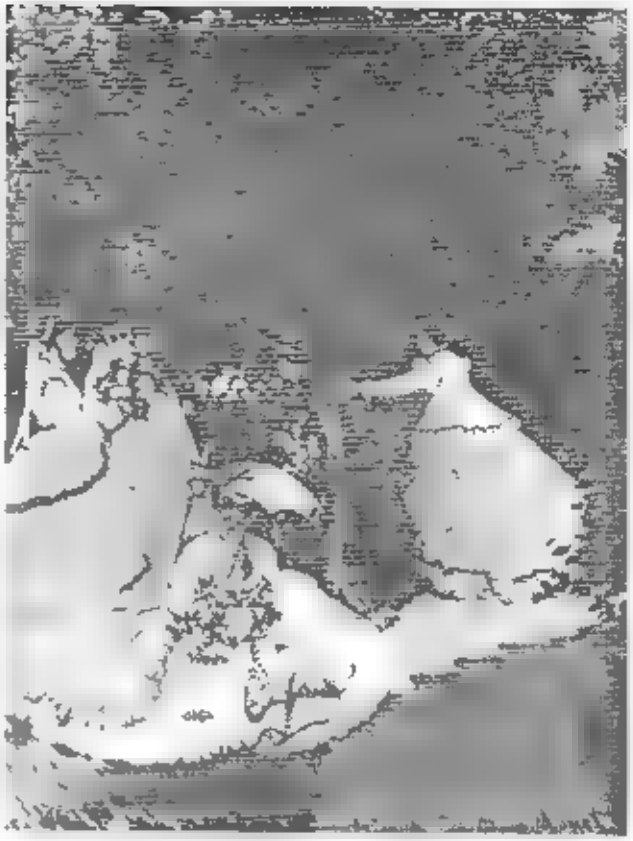
Suitele următoare din creația pictorului au înregistrat remarcabile peisaje, variațiuni pe aceeași temă, imagini consacrate arhitecturii. *Catedralei din Rouen* și *Căpițelor de fân* interesul lui Monet fiind

fixat asupra schimbării luminei și umbrei în diferite momente ale zilei.

Suitele dedicate ***Catedralei din Rouen*** și ***Căpițelor de fân*** pun în evoluție o nouă modalitate de determinarea raportului cantitativ al culorilor în funcție de schimbarea relației lumină-umbră a unor anumite subiecte observate la diferite ore ale zilei. Principiul formulat de Delacroix [illegible] parțial în pictură principiul potrivit căruia un corp luminat de soare primește în lumină culori calde, în timp ce în umbră primește culori reci, [illegible] de Claude Monet s-a pus în practică în [illegible] pe tema Catedralei din Rouen.

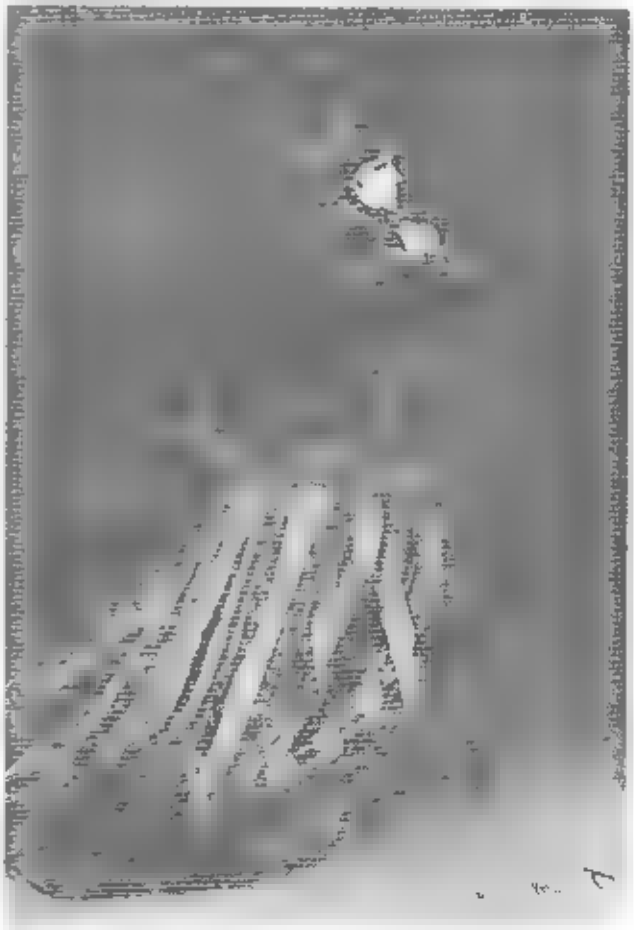
Efectele luminei și umbrei observate pe fațada Catedralei din Rouen au fost pentru Claude Monet relevante în acest sens. Observând-o și studiind catedrala din Rouen în timp pe [illegible] la șevalet, Monet a [illegible] total neașteptate schimbări fizionomice ale fațadei gotice o dată cu trecerea luminii solare de la orele dimineții la amiază și în crepuscul și schimbarea raportului dintre culori reci și calde. Amplificarea intensității luminii la ora amiezii proiectate pe fațada catedralei și înșă crea un tonuri aurii [illegible] intervenind în tablou din partea pictorului prin creșterea cantitativă a suprafețelor de culoare caldă. Suprafețele luminate în tonuri de auriu, de roșcat sau cu roșu [illegible] proiectate pe fațada catedralei creșteau cantitatiș în plin soare sau în amurg. În schimb, creșterea suprafețelor de culoare rece [illegible] treptat către albăstruiuri și violaceuri o dată cu apropierea înserării în defavoarea suprafețelor de culoare caldă. În timpul lucrului, pe măsură ce soarele ajungea către amurg, Monet se vedea obligat să schimbe cboșa și să mărească suprafețele formelor desenate inițial, și o dată cu aceasta să realizeze schimbarea fizionomiei desenată de el la prima oră a dimineții. Totodată, pentru echilibrarea cromatică a ansamblului, era constrâns să schimbe nu numai desenul ci și relația dintre suprafețele cromatice reci și proporțional cu mărirea suprafețelor colorate în orange și roșu. Altfel, echilibrul cromatic compozițional al contextelor locale și ale ansamblului ar fi fost în dificultate.

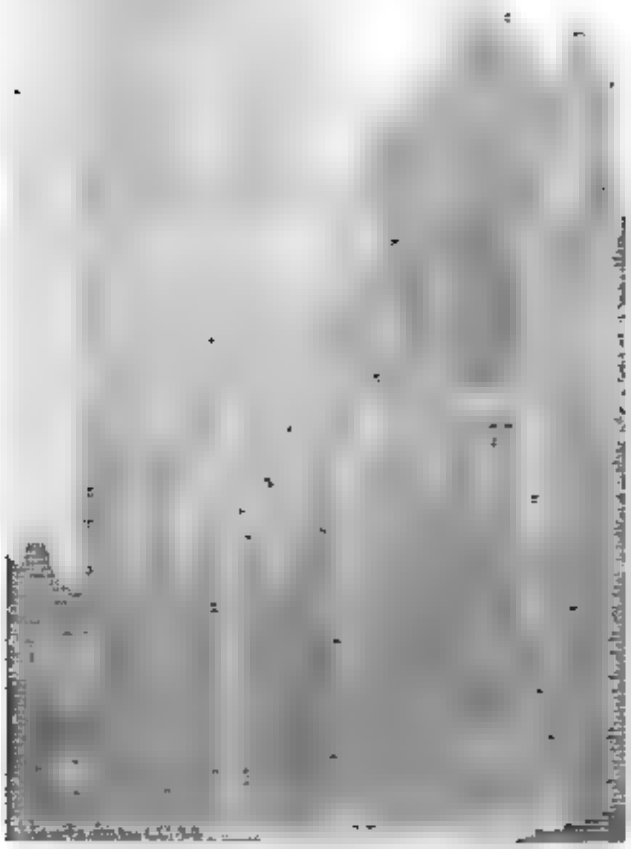
Constatarea [illegible] a oferit lui Monet tratarea în mai multe variante a aceluiași subiect. Aceeași catedrală, văzută din același unghi de vedere, era transformată în alte structuri în funcție de noua problemă a culorii.



Monet *[illegible] în grădină*

Monet, *Cum [illegible] sofa artistului*. Muzeul Național de Artă al România





Monet. *Catedrala din Rouen.* Luvru, Paris

Monet. *Londra. Parlamentul, soarele apărând printr-o spărtură în ceață.* Luvru, Paris

Noua compoziție geometrică definea o configurație diferită datorită schimbării luminii și umbrei și a raportului dintre culori.

O dată cu aceasta, Monet făcea două observații de o uriașă însemnătate pentru pictura modernă: rezultatul picturii lui Monet impunând noi principii morfologice. Urmărind intensitățile diferite ale luminii și umbrei de la oră la oră și efectul lor asupra formei or[illegible] Monet constata **modificarea desenului inițial al subiectului și deformarea lui în funcție de necesitățile coloritului, conturul desenului inițial schimbându-se în funcție de acestea. Armonia cromatică a tabloului este determinată de echilibrul cantitativ (relația între cantitățile de culori calde și culori reci) și de echilibrul calitativ al suprafețelor de culoare (relația între intensitățile culorice ale culorilor).**

Problemele plastice abordate de Monet erau, precum se constată, transferate din aria emoțională, a intuiției și sensibil tăpii artistice în domeniul și al[illegible] culorii.

În finalul existenței creatoare a pictorului francez *suitele sistematice* au fost dedicate *Parlamentului din Londra* și *Palatului Dogilor* de la Veneția, încununate de etapa ultimă a creației lui Monet, *Suita Nuferilor de la Giverny*.

Londra. Parlamentul, soarele apărând printr-o spărtură în ceață este titlul uneia dintre lucrările care au constituit subiectul reveniriilor multiple ale pictorului. Cu această etapă, experimentele lui Monet ating apogeul în ceea ce privește efectele difuze ale ceranelor cromatice. Tușele interferate în contexte cromatice au transformat întreaga suprafață a tablourilor într-o feerică țesătură de culoare, ale căror fluidități și transparențe se datorau unor soluții plastice neabordate până atunci în pictura universală. Farmecul strălucirii luminii și culorii este asociat de Monet secvențelor unice. Impactul cu momentul excepțional care ne marchează și ne umește, dezvăluit de Monet ca revelator, este momentul înregistrat ca eveniment de memoria noastră afectivă. Ideea existenței momentului de memorie și capacitatea extensiei și reverberării lui afective este surprinsă de Monet în unicitatea universului sensibil și putința întoarcerii la el în orice moment dorim.

Contextele picturii lui Monet ies din conținuturile tradiționale introducând ideea **vieții ca stare și nu ca întreprindere**. O nouă lume a dialogului cu imaginea se năștea o dată cu suita peisajelor lui Monet.

Impresionismul s-a cristalizat ca etapă de maxim rezonanță în formele de evanescent ale *seriilor sistematice* pictate de Monet.

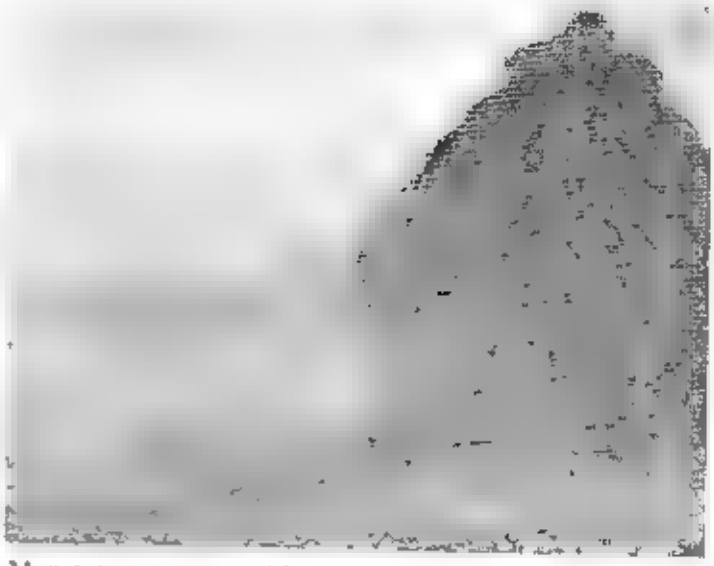
Variațiunile pe teme ale *Catedralei din Rouen*, *Parlamentul din Londra*, *Palatul Dogilor* din Veneția și, mai ales, *Suita nuferilor de la Giverny* au formulat apogeul coloristului și al performanțelor optice ale artistului, lăsând criza formei și compoziției. Tablourile lui Monet au atins zona esteticului pur, al artei pure și apropierea de imaginea nonfigurativă. Vibrarea pânzei cu tușe mici, folosirea pigmentului în conținut rasă în straturi fluizi sau transparente au rezolvat consistența și solidaritatea formei, construcția acesteia și a compoziției ansamblului. Atributul particular al picturii lui Monet, **picturalitatea**, a impus în ultima etapă a creației prețiozitățile extreme. Pânza devine frumoasă în sine prin extrema cromatică și prin fiecare tușă de culoare. Dăruindu-se lui Monet, pictura începe să trăiască esențial din impresie și instantaneu în fața subiectului consacrat „în mers". Senzațiile bucuriei optice au locul tentelor grave. Cromatismele filosofice cu semnificații etice profunde sunt sacrificate pentru noul regat, culoarea și lumina, frenezia emoției creatoare în fața acestora. Subiectul este transformat în *motiv*.

Probă a impresionismului dar și a elaborărilor logice și a articulărilor controlate în sistem rațional, Impresionismul în formele concretizate de opera lui Monet a transformat pictura în mărturie poetică despre ființa culorii, în expresie a notației, a impulsului și inițiere optice, în surprinderea clipei care fuge, a secvenței care ne marchează dinamica secretă a spațiului nostru afectiv.

Suita *Nuferilor de la Giverny* a înmănunchiat întreaga experiență fabuloasă a colorismului pictorului. *Les Nympheas*, lacurile cu nuferi, sintetizează concepția impresionistă a lui Monet despre desen, formă, construcție, compoziție, lumină și culoare.

Cu această etapă, evoluția picturii lui Monet pronunță transformarea picturii în feerie coloristică devenind mai mult muzică decât formă și sugerare volumetrică.

Trecerea difuză de la un ton la altul, suprapunerea mănunchiurilor de tente și scânteieri de culoare au schimbat fața picturii în spectacol magic de ecrane cromatice. **Forma s-a transformat în pată de culoare fără contur**, în joc expresiv al tușelor interferate, suprafața pânzei pictate primind înfățișarea unei țesături cromatice incandescente. Feeria vizuală



Monet *Capița în apus*. Museum of Fine Arts, Boston

oferită de Monet în suita *Nuferilor de la Giverny* a evoluat în direcția picturii abstracte. Ecrane vibrate de tonuri reci și calde, împletite de subtilitatea scânteierilor luministice au transformat pictura recognoscibilă în vag și pură emoție estetică. Pictura a intrat în făgașul esteticului pure, declanșând criza desenului, formei și compoziției, redresată în următoarele orientări artistice ale Neoimpresionismului și Postimpresionismului prin contribuția unor pictori ca Seurat și Signac, Cézanne, Degas, Van Gogh, Gauguin și Toulouse-Lautrec.

Pierre Auguste Renoir (1841 – 1919), strălucit reprezentant al Impresionismului, s-a consacrat portretului, compozițiilor și nudului, și mai puțin peisajului.

Spectacolul festiv al poeziei luminii și culorii susținut de pictura lui Monet și a celorlalți peisagiști ai grupului impresionist va fi îmbogățit de lirismul și căldura umană a tablourilor lui Renoir dedicate omului, sentimentelor de iubire, de tandrețe și duioșie. Expresia iubirii primește în interpretările pictorului forma inocenței chipurilor copilor, a limpezimii și luminozității diamantine a privirii lor sau forma îmbrățișării tandre a tinerilor îndrăgostiți și a duioșiei materne. Ființele pictate de Renoir sunt seducătoare. Înzestrate cu expresia grației și gentileții ele privesc senin și deschis. Chipurile din portrete au o ușoară nostalgie, nudurile sunt robuste și comunică sentimentul proaspăt și sienic al adolescenței sau tinereții. Sănătatea și bucuria vieții se degajă din privirile modelelor și ființelor apropiate, soția și copiii artistului, prietenii sau grupurile parizienilor din cartierul Montmartre aflați în vecinătatea familiei.

Alături de alți tineri pictori grupați mai târziu printre impresioniști, Renoir a studiat pictura la Paris în atelierul lui Gleyre. Pasionat de problemele culorii și ale *plein-air*-ului, împreună cu membrii grupului impresionist, Renoir va experimenta reflexele luminii pe suprafața apei la Argenteuil și La Grenouillere, pentru ca mai târziu să se consacre studiului reflexelor asupra epidermei trupului feminin.

Opera. Renoir a fost un mare admirator al lui Watteau și Boucher, dar și al operelor lui Rafael și Ingres, pictura sa exprimând respectul pentru tradiție, pentru știința savantă a compoziției, a desenului și formei. Pictorul francez a adăugat acestora noutățile descoperirilor impresioniste în domeniul culorii. Sinteza rigorilor artei clasice și știința portretului au fost folosite de Renoir în compozițiile, portretele și nudurile sale, în cupluri de tineri îndrăgostiți, opere inspirate din cotidianul pitoresc al cartierului Montmartre.

Viziunea artistică a pictorului mărturisește înalta sensibilitate, tandrețea și căldura umană. Compoziții cu *Le Moulin de la Galette, Dejunul canotierilor, Place Clichy, Dans la Bougival* sau *Umbrelele* evocă viața societății pariziene din cartierele mărginașe și în special din foburgul Montmartre. Perechi tandre, îmbrățișate sub lumina vibrantă a amurgului, dansează pe colina Montmartre-ului valsurile lui Johann Strauss. Gesturile afectuoase, surâsul fermecător, ambianța animată de bucuria vieții calme iradiază din fiecare atitudine surprinsă de Renoir. Lumea pare o ființă vie. Tinere femei și adolescente sunt înveșmântate în costumele grațioase ale epocii, bărbați cu silueta suplă, împodobiți cu canotieră sau cu jobenul la modă, glumesc cu discreție, chipuri de copii aureolați de farmecul vârstei, animă compoziții pline de viață ale tablourilor lui Renoir. Galeria nudurilor și portretelor sale se caracterizează prin aceeași dulce tandrețe și grație specifice atmosferei de gen ale a Parisului anilor 70 – 80 din veacul trecut. Printre portretele compoziționale de grup, cel realizat pentru *Doamna Charpentier și copiii săi* precum și *La Madeleine* evidențiază marele spiritual al vieții de interior burghez și ambianța caracteristică a Parisului stăpânit de secol.

Remarcabila trăsătură a personalității lui Renoir dezvăluie constanța unui ideal care afectează pictorul în viața emoțională a tablourilor. Fie compoziție, fie portret sau nud, ființa umană este subiectul principal al tablourilor lui Renoir. Strălucirea privirii, interiorizarea trăirii, căldura umană degajate de oricare dintre modelele sale au tonul just al entuziasmului și

Auguste Renoir. *Portretul actorului Choquet*

Renoir. *Portretul lui Durand-Ruel*

Renoir. *La Moulin de la Galette*

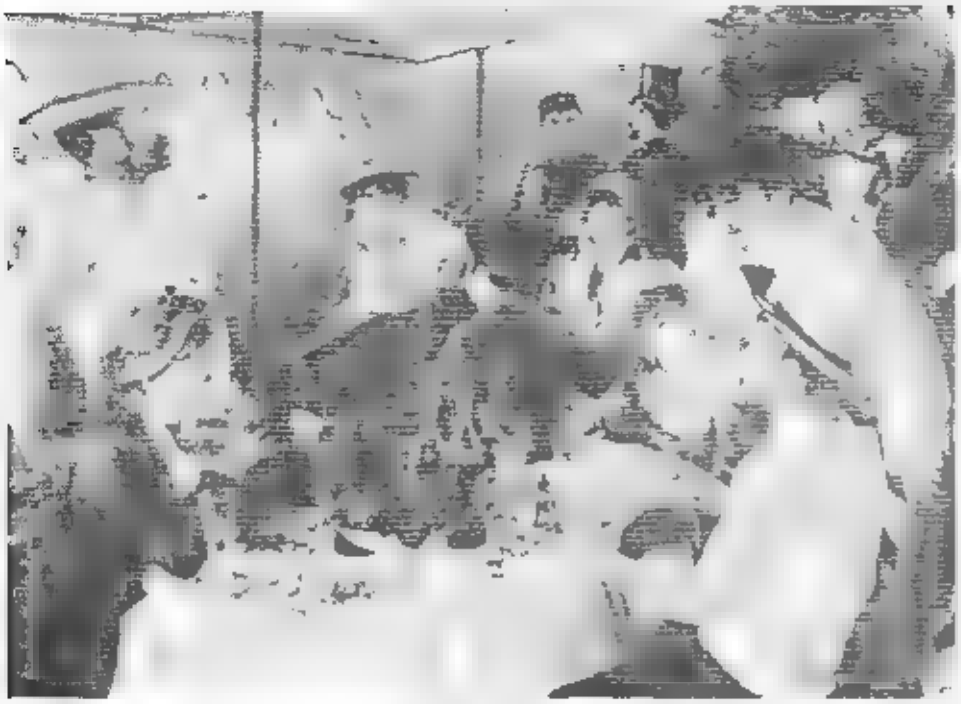
bucuria vieții. Înlănțuite în acordul sentimental al unei tonuri senine personajele pictate de Renoir dezvăluie capacitatea inepuizabilă a unui cărui lirice a artistului, registrul uman generos al spiritualității temperamentului său artistic.

Nudul constituie unul dintre cele mai importante capitole ale artei lui Renoir. Printre tablourile reprezentative sunt *Les Grandes Baigneuses* (1884 – 85), *Nud culcat* (1917), *Tânără culcată pe malul mării* (1896), *Tânără purtând pălărie* (1892), *Femeie aranjându-și părul* (1892 – 1895), *Judecata lui Paris* (înainte de 1914), *Femei la scăldat* (1915), *Gabrielle cu trandafiri* (1915), *Repaus după baie* (1918 – 1919).

Deși dedicate în mult nudului feminin capodoperele create de Renoir îl consacră și în portretistică printre redutabilii pictori impresioniști purtători ai legăturii dintre tradiție și modernitate.

Portretul doctorului Choquet, a cărui expresie este spiritualizată până la asceză, *Portretul modelului* întrupând profilul soției sale, Aline Charigot, chip animat de nostalgică reverie și dulce tandrețe, sunt dovada profunzimii sufletești a lui Renoir și a capacității lui de pătrundere în universul vieții subiective a modelelor. Portretele făcute fiilor săi Pierre și Jean Renoir și portretele lui Coco, cel de al treilea fiu, Claude

Renoir. *Autoportret*



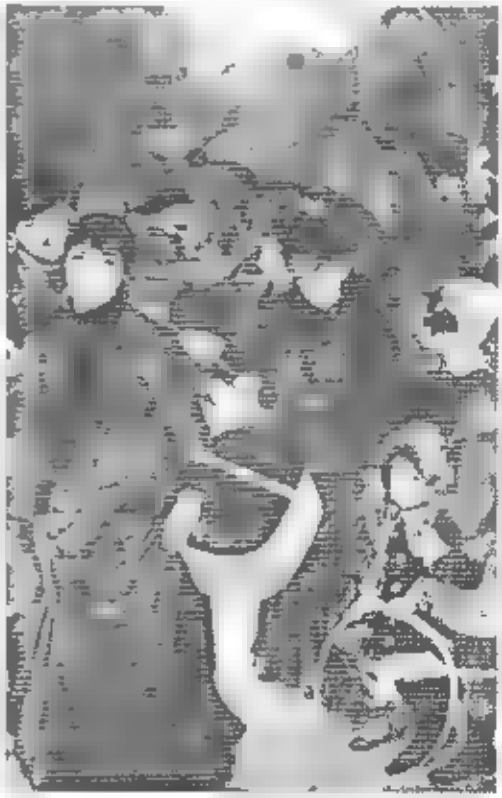
Renoir *De unul cu altul (De unul vasăzlor)*

vibrează de unde cu angajatoare ale tandreței paterne. Chipurile animate de expresia nuanțată a femeilor realizate pentru *Doamna Charpentier* și *Jeanne Samary* sau *portretul compozitorului Richard Wagner* au aceeași implicare afectivă a artistului, aceeași invăluitoare căldură umană.

Impresionismul este prezent în opera lui Renoir nu numai în planul relațiilor culorii și luminii sau al

Renoir *Nud*

Renoir *Cabrioleta*



Renoir *Doamna Charpentier*

Renoir *Loja*

preocupări pentru universul reflexelor. Operele lui Renoir surprind instantaneul mișcării, autenticul privirii și gestului. Instantaneu, în concepția lui Renoir fixează pe pânză starea de spirit, surâsul, scânteierea privirii. Renoir este magicianul capabil să răpească vieții fiorul energiei vitale. Colorismul strălucitor al suprafețelor vibrate de tonalități calde și reci, de reflexe scânteietoare și albastrul sidefiu, freamătul jocului de lumină, umbră și incandescențe solare oferă paleta pigmenților bine hrăniți, a acordurilor de complementaritate și a armoniilor sonore. Lumina mediteraneeană este sărbătorită festiv. Sentimentul de bucurie a vieții și starea de visare poetică sunt întrunite în expresia generală a sentimentului profund de iubire, fundamental caracteristic conținutului etic al artei lui Renoir.

Viziunea picturii lui Renoir păstrează entuziasmul, nealterat de vârstă, pentru componentele vitale ale existenței și concentrarea asupra universului sensibil al vieții.

Înțelegerea stilisticii operei lui Renoir nu poate fi realizată fără aceste dimensiuni ale sensibilității și spiritului contemplativ al lui Renoir, esențe care asigură capacitatea surprinderii misterului strălucirii din privire, a inefabilului ascuns sub vălul trăirilor, emoției și sentimentelor. Impresionismul a fost pentru Renoir, în aceeași măsură, spectacol feeric al culorii și luminii, dar și implicare umană profundă în plan afectiv. Umanismul, componentă stilistică a operei lui Renoir, trece dincolo de sensurile culturale. Frumusețea coloritului tablourilor lui atinge corzile sufletului cu aceeași intensitate ca metaforă poetică a transfigurării realității recognoscibile. Arta poetică a lui Renoir, infuzată de pasiune, implicând și multă subiectivitate, este dublată de dimensiunea duratei. Excepționala sa vocație de colorist și dimensiunea personalității omului de cultură i-au asigurat locul printre marii creatori. Renoir iubește pictura, iubește culoarea, se exaltă în fața forței umane creatoare. „Când văd la un pictor pasiunea ce a simțit-o pictând, ea mă face să mă bucur de propria lui fericire. Am trăit a doua viață prin această bucurie pe care mi-o dă vederea unei capodopere", spune Renoir.

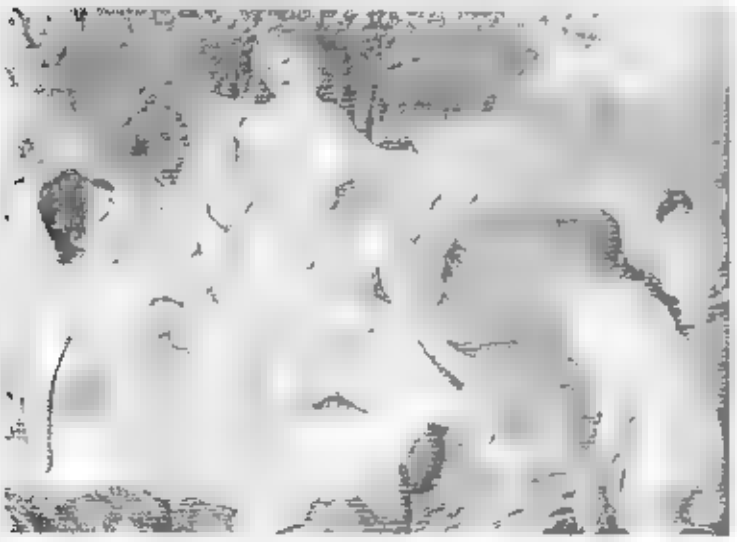
Până la patruzeci și unu de ani, pictorul Auguste Renoir realizase câteva dintre lucrările sale ample: *Le Moulin de la Galette, Dejunul canotierilor, Leagănul, Loja, Portretul Doamnei Charpentier și copiii, Portretul doctorului Choquet*.

În căutarea noilor motive de inspirație și de îmbogățire a paletei cromatice, Renoir călătorește neîncetat. Pleacă în Anglia la Londra, în nordul Africii în Alger, pentru ca în Italia să rămână mai multă vreme. „Căldura Algerului va pune în valoare delicatețea Angliei", spune pictorul. Dar, Parisul îl reține

Renoir *Doamna Charpentier și copii*. Metropolitan Museum of Art, New York

Tânărul pe Renoir. Pictorul se lasă în voia bucuriei de a picta marea compoziție *Dejunul canotierilor* (*Dejunul vâslașilor*), o capodoperă care exprima o arcadie adresată grupului de la Batignolles. În căutarea altor orizonturi, în toamna anului 1881 pleacă în Italia pentru a „frita marile muzee" și a-și împrospăta imaginația. Renoir se oprește la Veneția, farmecat de lumină, de pictoralul palatelor de pe Canal Grande, de freamătul culorilor exaltate ale orașului de pe lagună. „Ce minune este acest Palat al Dogilor", exclamă Renoir, care pictează ansamblul în lumina aurie, văzut de la San Giorgio Maggiore. Renoir pictează Catedrala San Marco, gondolele de pe Canal Grande, se bucură și freamătă de emoție în ambianța

Renoir *Lectura*. Philadelphia Museum of Art



Renoir *Portret de femeie*. *Portretul unei doamne*

luminii filtrate a orașului cu ape verzi și cu palatele de marmură. La Roma, Renoir admiră seninele rigori ale artei lui Rafael. Pleacă mai departe la Napoli, a cărui legendară frumusețe îl încântă

Renoir *Nud*. Kunsthistorisches Museum, Viena

Apoi pe Coasta Azurie Renoir are revelația [illegible] magice a Capri-ului și a Văii Dragonului [illegible] descoperă imaginea panoramei de la Ravello [illegible] și de reflexe suspendate între cer și mare.

În Sicilia se face [illegible] pe Wagner [illegible] rândul [illegible] Ravello unde creează *Parsifal*. Renoir [illegible] la Palermo pentru a face portretul [illegible] compozitor [illegible] se întoarce apoi în Franța prin Aix, recent pe la Cézanne. În această lungă absență din Paris Renoir se dă [illegible] de [illegible] expoziții [illegible] și le [illegible] luxuriantă și vigoroasă [illegible] natură [illegible].

Un interes strălucit entuziast de viața din ultimii ani a creației lui Renoir, anchilozat în căruciorul pe roțile fixează [illegible] culorile sale exuberante de culoare. Trasee luminoase de carminuri și sidef, aururi calde, rozuri florale țes epiderma mirifică a pânzelor în paletele multicolore. Sub soarele ardent al sudului, cu sentimentul eternei vări, marile compoziții [illegible] fac să vibreze în savori festive paleta lui Renoir. Explozia de viață, dragostea pentru om și natură, contopite cu lumina solară a Mediteranei, locul sacru al inspirației și determinării spre armonie și plenaritate, s-au întâlnit august în pictura lui Renoir.

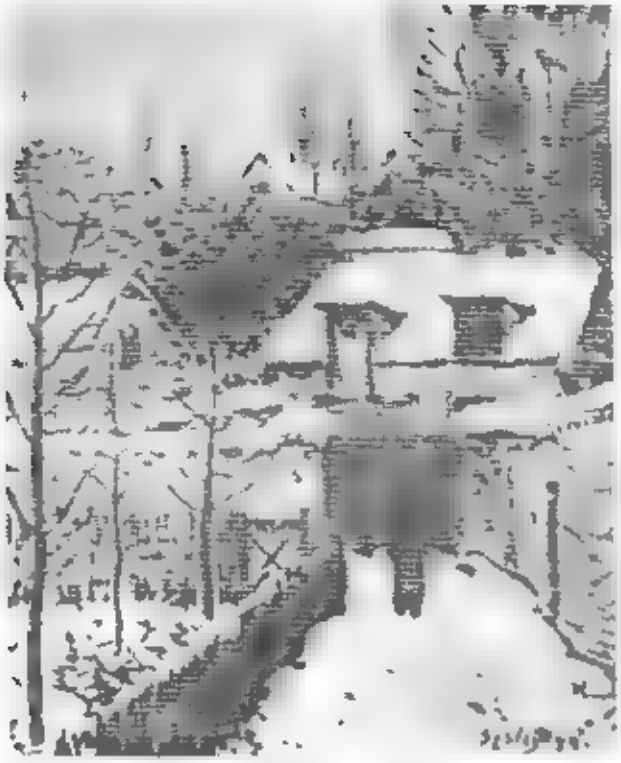
Alături de pictorii impresioniști, Renoir a trăit întâmplările reușitelor și nereușitelor în care a fost prinsă evoluția grupului. Durand-Ruel, colecționarul și negustorul de tablouri, al cărui destin s-a confundat cu cel al grupului impresionist, îl admiră pe Renoir, crede în el, așteaptă cu răbdare afirmarea și succesul operei lui Renoir. Durand-Ruel a fost printre puținii clarvăzători ai valorilor autentice ale Impresionismului. El a fost cel care a impus pictura impresionistă peste ocean și a asigurat succesul pionegrilor în capitala artelor. Lumea Nouă a salutat cu entuziasm arta impresionistă datorită lui Durand-Ruel. Admirat și prețuit la New York, Renoir a pătruns în marile colecții americane de artă. Nudurile, florile, buchetele cu trandafiri, grupurile de tineri, perechile de îndrăgostiți de pe malurile Senei și din Montmartre trec triumfător oceanul.

La 4 iunie 1914, după patruzeci de ani de la prima expoziție impresionistă de la Paris, eveniment care declanșase scandalul cu publicul francez, Muzeul Louvru accepta opera celor ce fuseseră refuzați de odinioară. Louvrul își deschidea sălile pentru a primi

Renoir *Dans la Bougival*. Museum of Fine Arts, Boston

operele lui Renoir, Monet, Manet și ale celorlalți străluciți pictori ai grupului. Abia acum succesul impresioniștilor este confirmat de parizieni. Parfumul și farmecul lumii lui Renoir, a ceea ce s-a numit „la belle époque", frumoasa epocă a lumii surâzătoare, imortalizată în *Dans la Bougival* și în *Le Moulin de la Galette*, a grației de la Argenteuil și Vétheuil, pierită în vălul anilor de la sfârșitul secolului, rămân în chip nostalgic semne spre care se îndreaptă cu îngândurare generațiile următoare.

Evoluția artei lui Auguste Renoir a fost martora înnoirilor și orientărilor stilistice care s-au succedat vertiginos în pictură. Impresionismul lui Renoir și al



Alfred Sisley, *Zăpadă la Louveciennes*

... Monet a fost contemporan cu Neoimpresionismul lui Seurat și Signac, cu constructivismul și principiul modulării lui Cezanne, cu sintetismul culorii Postimpresionismului lui Gauguin și Van Gogh, cu viziunea dinamismului lui Lautrec și Degas, iar la începutul secolului al XX-lea cu experiențele fauve și cubiste ale lui Matisse și Picasso

Sisley *Inundație la Port-Marly*

Renoir, ca și Monet, singurii constant devotați Impresionismului până la sfârșitul vieții lor, au relevat în evoluția coloristicii moderne forța culorii și sublimarea figurativului, anticipatoare ale primelor opere de artă abstractă, elaborate de Kandinsky și Mondrian în anii 1910 – 1916

Grupul impresioniștilor, format din personalități și talente distincte, a impus numele lui **Camille Pissarro, Alfred Sisley, Armand Guillaumin, Berthe Morisot, Frederic Bazille, Éva Gonzales, Mary Cassatt.**

Dintre aceștia **Camille Pissarro** (1830 – 1903) s-a definit ca fiind artistul impresionist cel mai preocupat să realizeze construcția arhitectonică a planurilor de culoare, geometria ecranelor coloristice și, mai ales, structura foarte organizată a compoziției. Pissarro este pictorul care a izolat în activitatea constantă la șevalet în *plein-air*, a statornicit în cadrul grupului impresionist concepția imaginii solide și stabile într-o relație cu sentimentul permanenței. Compoziția sa riguroasă, aproape scientistă îl va influența puternic și mai târziu pe Cezanne în căutările constructivismului său. Conceptele picturii lui Pissarro și recomandările artistului vor acționa asupra interpretărilor lui Gauguin, Seurat și Van Gogh

Alfred Sisley (1839 – 1899) înzestrat cu vibrantă sensibilitate artistică, a rămas subjugat de spectacolul naturii sub efectul schimbării sezoanelor, atmosferei și aerului. Constant preocupat de caracterul particular al ambianței naturii și luminii el a surprins instantanee ale situațiilor spectaculare ale peisajelor. Lucrări ca *Inundație la Port-Marly* (1876) sau ***Zăpadă la Louveciennes*** **(1878)** fixează natura franceză în momente de o remarcabilă poezie a luminii. Cerul albastru încărcat cu nori pufoși, aerul proaspăt îmbibat cu vapori de apă în timpul inundațiilor primăverii sau seceșe ale sezonului rece al iernii, când albul zăpezii acoperă totul, sunt imagini care translează proza în poezie. Sisley are forța evocării. Formele se animă, devin siluete fermecătoare. Cerul gri coboară deasupra pământului de zăpadă a bălții. Mănunchi petulante de violaceuri se topesc în nuanțe voalate. Sisley transformă zăpada în țesut mângâietor deasupra caselor și copacilor. Alburile plutesc cu moliciune. Grâuri delicate și rozuri ușoare primesc mirzările reci ale argintiurilor nămolii. Singurătatea, definită de pictor ca sentiment al armoniei cu sine și cu natura, se confundă cu spațiile tăcerii, simbolice oaze ale liniștii. Coloritul catifelat sugerează un spațiu absorbant al sunetelor, după cum tonalitățile grurilor creează senzația atmosferei reci. Efecte senzoriale, sonore, tactile, calorice întrunite de

Sisley și magnea persa chiar de neuitat *Zapada la Louveciennes* au substanță poetică.

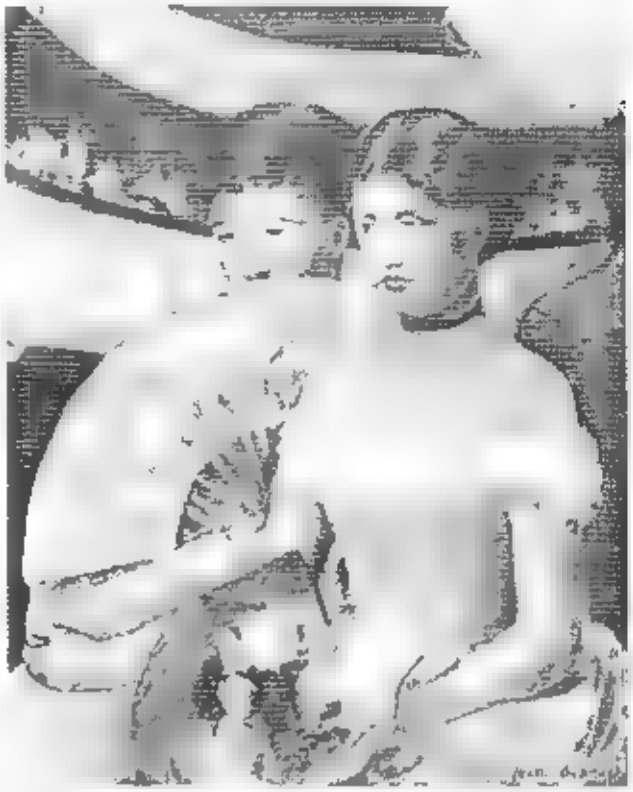
Cele trei pictorițe **Berthe Morisot, Eva Gonzales** și **Mary Cassatt**, admiratoare și eleve ale lui Edouard Manet, au expus în aproape toate expozițiile grupului, fiecare dintre ele evoluând preferința către un gen sau altul.

Dintre cele trei pictorițe **Berthe Morisot** (1841 – 1895) se va distinge prin sensibilitate artistică remarcabilă și structură lirică. Influențată mult de opera lui Manet și procedeele plastice, Berthe Morisot se va dedica scenelor inspirate de tema maternității. Una dintre reprezentativele sale compoziții este *Leagănul (Le Berceau)*, secvență cu valoare de sine stătătoare. Vibrarea intensității lor luministice și subtilitatea tonurilor de culoare, atingerile delicate ale penelului sunt vizibile efecte ale tehnicii impresioniste. Acorduri cromatice ale tonurilor calde și reci, corespunzătoare zonelor de lumină și umbră, prezența contrastelor simultane ale culorilor sunt modalități ale limbajului nou al picturii. În aceeași măsură, surprinderea secvențelor de viață a instantaneelor existenței exprimă libertatea exprimării gândirii artistului.

Spanioola **Éva Gonzales** (1849 – 1883) și americana **Mary Cassatt** (1845 – 1926), integrate grupului de pictori impresioniști, vor face demonstrația înaltei lor profesionalități, tablourile lor mărturisind performanțe în măiestria desenului și colorismului. Modalitățile plastice și virtuozitățile atinse în planul colorismului pacteei de *plein-air* vor pătrunde în arta celor mai înzestrați pictori ai lumii, rigorile științei moderne a picturii fiindu-se prezente în mai ere de pretutindeni. În școlile de pictură ale țărilor europene, impresionismul a avut reprezentanți străluciți din Anglia până în România. Numele lui **Nicolae Grigorescu** alăturat pictorilor impresioniști francezi în expozițiile acestora, va reprezenta o culme a măiestriei și expresiei poetice în pictura românească, după cum numele americanului **John Singer Sargent** format la Paris, este gloria picturii americane.

Criza formei și compoziției în pictura impresionistă. Criza conținutului

Noile modalități plastice folosite de impresioniști, respectiv ***fragmentarea tușei, anularea sugerării volumetrice și materialității formei, a conturului și omogenității spațiului fizic, ignorarea perspectivei geometrice*** au dus, în mod inevitabil, la [illegible] cunoscut lumii. Impresionismul a evoluat



Mary Cassatt *Loja*. National Gallery of Art Washington D. C.

către criza formei și a compoziției datorită căutărilor extreme de esențializare a problemelor culorii. Pierderea consistenței formelor, a materialității și a arhitectonicii au transformat pictura în cerane de ceață luminoasă, în evanescent, au pulverizat și atomizat suprafața cromatică. Solidele au fost volatilizate în febrile tușe alegre. Țesuri de culoare în miriade de tente [illegible] fluide, în vârgule dansante au creat cerane colorate, desfășurări de tonuri și nuanțe. Moleculele de culoare iradiază lumină. Seducția armoniilor cromatice, preocuparea pentru surprinderea clipei și instantaneului au împins pictura modernă către criza formei, ei și a conținutului.

Printre modalitățile morfologice care au determinat criza formei și a compoziției și au dus, în mod inevitabil, la dispariția recognoscibilului, sunt de amintit procedeele plastice noi care le au înlocuit pe cele ale Renașterii:

- eliminarea desenului,
- distrugerea sugestiei volumetrice a formei,
- dizolvarea materialității corpurilor;
- anularea delimitării planurilor de tip geometric și cromatic,
- dispariția sugerării perspectivei geometrice și ordonării formelor în succesiunea planurilor perspectivice conforme conceptelor renascentiste.

Mary Cassatt *Torero*, Art Institute of Chicago

Compoziția de tip renascentist era susținută de desenul și construcția formei, de sugerarea consistenței materiale a formelor, de perspectivarea lor geometrică, de fixarea prim-planului și fundalului, de sugestia planurilor apropiate și depărtate precum și de succesiunea planurilor unele după altele în continuitatea omogenității spațiului fizic. Toate acestea au dispărut în pictura impresionistă o dată cu soluțiile esențializării culorii și cu crearea unui nou spațiu plastic.

Efectul de ceață colorată a dus la dizolvarea consistenței volumetrice și formei, dar și a compoziției.

Impresionismul, artă a secvențialității a instantaneului, a emoției trăite în momentul care trece, a efemerului și nu a esenței fenomenului, este totodată artă a cultivării expresiei formei și căutării perfecțiunii bazate pe simțul armoniei.

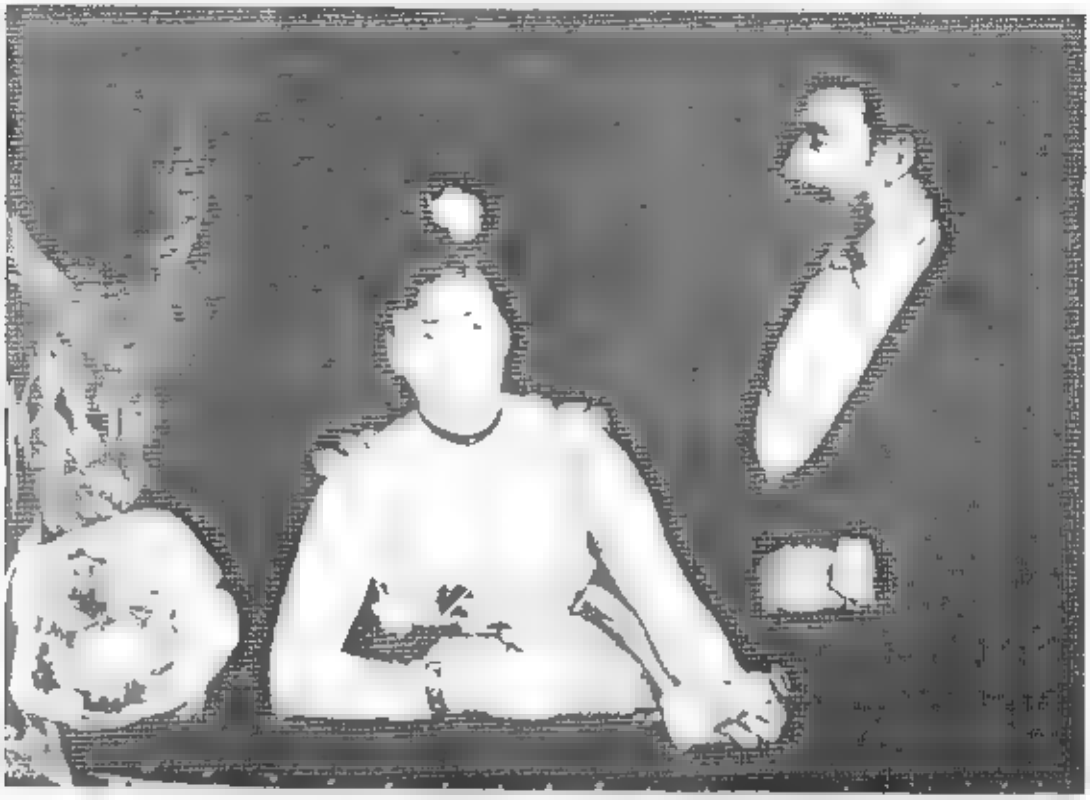
Prin pierderea evocării elementelor complexe ale realităților recognoscibile, filosofia implicită a formulei refuzul esenței permanenței, al caracterului de durată și al valorilor perene. Consecințele de ordin filosofic urmează acest sens al crizei. Efortul pictorilor impresioniști rămâne în pragul cunoașterii. Senzația, prima treaptă în procesul cunoașterii realității obiective, este asimilată în pictură ca modalitate în sine.

Ideea de subiect și temă dispare din vocabularul impresioniștilor. În locul lor apare noțiunea de ***motiv***, pasiunea impresioniștilor fiind fixată asupra unui subiect devenit interesant pentru valorile lui cromatice. Subiectul, tratat pentru problema luminii și culorii, a fost transformat în *motiv*. Omul însuși, este interesant nu în planul spiritului, ci tot ca ***motiv***, ca pretext de analiză a formei sub efectele luminii, uneori chiar de către Manet sau de Renoir, a căror pictură a păstrat în centrul atenției omul.

Vederea secvențială a eliminat durata desfășurării acțiunii ca întreprindere, conținutul ideatic a

---

Nota A. Localizarea unor opere de artă, la un muzeu sau altul, sau la o fer te colecție, poate fi uneori dificil de precizat. Trebuie în acest sens să ținem seama de diverse care pot crea confuzii sau neînțelegeri. Unele opere au fost realizate *de către autorul* lor sub formă de *replici* (identice sau aproape identice) ca dimensiuni, subiect, realizare. Este cazul, de exemplu, al celebrei pânze *Îmbarcarea pentru Cytherea* pictată de Antoine Watteau care se găsește la *Louvre*, dar cu ace și titlu, autor și conținut în colecția *Castelului Charlottenburg* (Berlin). O altă situație ce poate crea confuzii o constituie *împrumutarea* unor opere de artă de către proprietarii (muzee sau colecționari particulari), temporar sau pe termen mai mare de timp, altor spații de expunere decât cele proprii. În sfârșit, există situația marilor colecții intrate în patrimoniul unor țări care au fost regrupate pentru a fi expuse în noi spații de muzeu, după cum acestea se dezvoltă în timp. Cazul tipic este cel al lucrărilor aflate în posesia Patrimoniului Național al Franței provenite în primul rând, din numeroase donații, legate testamentare sau achiziții periodice (cazul cel mai des citat fiind cel al lucrărilor pictorilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea). Prea numeroase pentru a putea fi expuse în spațiile existente, ele au apărut mai târziu ca apartenând, *nominal*, *Muzeului Louvre*. Parte dintre ele au fost, un timp, alocate Palatului Luxembourg care s-a schimbat, altor funcțiuni decât cea de sediu al Parlamentului și redistribuite apoi altor muzee sau spații de expunere. Lucrări impresioniste și postimpresioniste au fost expuse în spațiile unor anexe ale palatului Louvre cunoscute sub numele de *Jeu-de-Paume* și *Orangerie*. Ele au fost regrupate o dată cu inaugurarea *Muzeului Orsay* (Paris), consacrat artei secolelor XIX și XX. Regrupări succesive au suferit și lucrările de artă modernă, expuse inițial la *Muzeul de Artă Modernă* (Paris), apoi la *Centrul Pompidou* și, parte dintre ele, din nou la *Muzeul de Artă Modernă*.



Eva Gonzales *Loge du théâtre Italien*. Louvre, Paris

Berthe Morisot *Eugène et*. Musée d'Orsay, Paris

Mary Cassatt *Femme sphérique*

Camille Pissarro.
Intrarea în Louvre, Paris

pierde forța generalizatoare, vehicularea profundă a aspirației și ideilor de cel mai înalt nivel au fost înlocuite de concepte estetice absolut noi și de imaginul unui nou orizont spiritual și emoțional.

Spectacolul fascinant al coloritului impresionist, adresându-se registrului senzorial, a asigurat interesul primordial al impresioniștilor. Conținutul a rămas, în mare parte, limitat la registrul senzorial adresându-se ochiului. Aspectul perisabil, efemerul și

Armand Guillaumin *Strada în Louvre*

nu esența fenomenului, stabilește dimensiunea interioară a picturii impresioniste. A trata subiectul pentru tonul de culoare și pentru efectele reflexelor a avut importanță fundamentală pentru impresioniști. Conținutul meditației filosofice asupra destinului uman, regăsit în preocupările artiștilor de-a lungul secolelor, își pierde semnificațiile în pictura impresionistă. Pentru pictorii impresioniști, totul devine echivalent ca importanță în planul conținutului: chipul uman, peisajul urban, arhitectura unor ziduri, florile, trupul uman sau fructele. Extragerea esențialului lasă locul studiului reflexelor luminii și frumuseții acordurilor cromatice. În acest mentalitate estetică genurile tradiționale ale picturii: compoziția, portretul, peisajul, nudul, natura moartă au devenit echivalente.

Refuzul esenței, al valorilor perene, alăturate de către pictorii impresioniști centrării atenției asupra modalităților morfologice, conturează dimensiunea complexă a crizei.

Spectacolul feric al coloritului impresionist, seducțiile optice și performanțele tehnice au avut ca finalitate negativă ***analiza nerecuperabilă în sinteză.***

Generațiile imediat următoare ale pictorilor impresioniști, cele ale pictorilor neo-impresioniști și post-impresioniști vor încerca noi procedee cu ajutorul cărora vor reformula viziunea imaginii impresioniste și vor impune soluțiile ieșirii din criza formei și compoziției.

NEOIMPRESIONISMUL

Divizionismul cromatic. Soluții ale ieșirii din criza formei și compoziției produsă de Impresionism

A opta expoziție a grupului impresionist, deși ultima, a avut loc la Paris, în 1886. În această ultimă expoziție lucrările lui Monet, Renoir și Sisley, principalii exponenți ai grupului, au lipsit. Evenimentul important al expoziției a fost marcat de tabloul mult mai *Duminică de vară la Grande Jatte* semnat de Georges Seurat, pictor care se alătura grupului impresionist pentru întâia dată. Foarte tânăr, **Georges Seurat** (1859–1891) avea să fie inițiatorul unei noi mișcări, înscrisă ca **reacție contra Impresionismului**.

Numele de *Neoimpresionism* indica o parțială apropiere a Impresionismului, datorită continuării picturii în *plein air*, folosirii paletei culorilor luminoase și tușei rapide, precum și accentului pus pe condiția vieții. **Reacția contra Impresionismului**, manifestată de Seurat și de colegul său Paul Signac, a prins formă prin neacceptarea atât a intuitiv-sensibile a impresioniștilor în crearea acordurilor cromatice și în alăturarea emoțională a tonurilor de culoare. În locul acestora cu studiul științific al raporturilor dintre culori și lumină a proiectat conceptul, metoda și tehnica ***divizionismului culorilor***.

Colegul și partenerul eforturilor noului program estetic datorat lui Seurat era **Paul Signac** (1863–1935). Cei doi tineri se declară aderenți unei metode precise și științifice a relațiilor dintre culoare și lumină, teza colorismului impresionist fiind refuzată din cauza folosirii nemetodice și nesistematice a principiilor valorilor optice ale culorilor. Instinctul și senzațiile, emoțiile și impresiile, hotărâtoare în arta impresionistă, vor fi puse sub semnul controlului științific al pictorilor neoimpresioniști. Dintre cei doi pictori, Paul Signac a fost teoreticianul. După o atentă studiere a cărții lui Chevreul, precum și a lucrărilor noi publicate în epocă de către fizicienii Helmholz, Maxwell, O.N. Rood și după studiul *Jurnalului lui Delacroix*, eforturile lui Signac au fost sintetizate în **tratatul său despre culoare intitulat „De la Eugène Delacroix la neoimpresionism"**, apărut în 1899 la Paris.

Cartea rezumă concepția la care au ajuns cei doi pictori. Ei consideră necesare inteligența, calculul și selecția ordonatoare a imaginii în pictură, valoarea

Georges Seurat *Modelele*
Fundația Barnes, Philadelphia

Seurat *Duminică la prânz la Grande Jatte*
Art Institute of Chicago

ştiinţe şi procedeele sistematice ale metodei bazate pe folosirea culorilor pure.

Problematica morfologică abordată de Georges Seurat formă a nu numai o nouă etapă plastică prin noile concepte despre culoare şi lumină, compoziţie şi spaţiu plastic, ci şi o modalitate opusă Impresionismului, salvatoare a ieşirii picturii din criza Impresionismului. Lucrarea de mari dimensiuni, inspirată lui Seurat de ambianţa şi de pe şantierul estival al insulei La Grande Jatte, s-a impus atenţiei ca operă-manifest a noii orientări estetice în pictură.

Ce aduce nou Neoimpresionismul?

Constatările lui Seurat şi Signac s-au finalizat în neaşteptatele observaţii: a) culorile din natura sunt afectate de degradarea lor sub lumina care le iluminează şi b) culoarea a de culorile vecine; b) două pete diferite de culoare, aşezate şi suficient de mici privite de la o distanţă destul de mare sunt percepute de ochi *în simultaneitate, ca o singură culoare* rezultată din amestecul celor două ***şi nu ca tonuri individuale***; în ambele cazuri, ele sunt receptate pe calea ***amestecului optic.*** Această însuşire naturală a ochiului a fost ulterior exploatată în pictură de cei doi artişti şi ridicată la rang de concept, metodă şi procedeu tehnic în scopul realizării unor efecte specifice derivate din acest constatări.

Seurat a refăcut mental mecanismul şi etapele, descompunând în pictură, în tonuri primare, culorile compuse aflate în natură, astfel încât ochiul spectatorului să fie cel care să recompună optic amestecurile. Noutatea impusă de Neoimpresionism constă în ***înlocuirea amestecului pigmentar cu amestecul optic, folosirea sistemică a complementarelor, eliminarea empiricului.***

Divizionismul cromatic impunea folosirea exclusivă a culorilor primare. Amestecul culorilor a amestec pigmentar pe paletă sau pe pânză asigura maxima luminozitate a culorilor. Tonurile primare aplicate pe pânză în tuşe mici, alăturate, erau gândite astfel ca privite de la o distanţă egală cu de două ori diagonala pânzei tabloului (dimensiunea tuşei fiind proporţională cu dimensiunea pânzei) să declanşeze în retina spectatorului efectul optic al amestecului cromatic. Colorarea pânzei se efectua, astfel încât aplicarea tonurilor curate şi alăturarea (juxtapunerea) şi nu amestecarea lor pe paletă sau pe pânză să fie receptate optic prin recompunerea lor. Tuşe de albastru şi galben şi roşu erau recompuse optic în culoarea orange, după cum cele de albastru şi galben obţineau verde, iar cele de albastru şi roşu compuneau violetul.

Descompunerea culorilor şi divizarea lor în tonuri primare şi alăturarea lor pentru obţinerea efectului de binare au primit valoarea conceptuală a sistemului picturii neoimpresioniste. Astfel, **tuşele fragmentate ale culorilor pure,** aplicate alăturat în forma punctului sau pătratului, au asigurat obţinerea recompunerii optice a culorilor combinate. Efectele optice obţinute de neoimpresionişti sunt similare cu cele din cinematograf. Analiza este recuperată în sinteză pe cale optică în ambele cazuri. Percepţia optică a amestecului culorilor din pictură este similară cu efectul cinematografic al mişcării continue obţinută prin succesiunea secvenţială a imaginii într-un ritm particular (24 imagini pe secundă).

Numele de ***pointilism*** dat în mod eronat Neoimpresionismului de către contemporanii şcolii artistice se datorează folosirii dimensiunii mici a tuşei, uneori de forma punctului, alteori de formă alungită sau pătrată. Eroarea constă în ***confundarea conceptului divizării culorilor cu modalităţile tehnice ale punctării culorii.***

Problema nouă a neoimpresioniştilor constă în perceperea culorilor prin **înlocuirea amestecului**

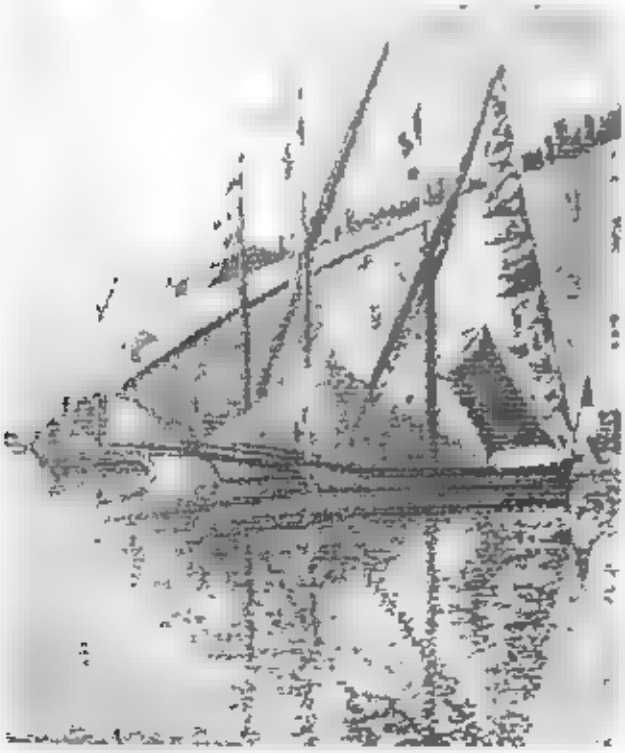
pigmentar pe paletă ori pe pânză al binarelor sau al mai multor culori – **cu determinarea amestecului optic al privitorului și folosirea contrastului simultan**. Acestea asigurau îndepărtarea riscului întunecării culorilor și obținerea luminozității maxime.

Prin ordinea și rigoarea formulei picturii lui Seurat, noul concept al folosirii culorilor pure prin puncte și mici pete alăturate judicios în microstructuri compoziționale efectua ***reconstituirea imaginii de tip sintetic, analiza fiind recuperabilă în sinteză***.

Procedeul folosit de pictorii neoimpresioniști se regăsește astăzi în principiile amestecului cerneurilor tipografice în obținerea imaginilor color ale televizorului sau în imaginile pe computer.

În Impresionism pictorii urmăreau efectele luminii care corodează volumetria și atomizează materia, obținând sugerarea de material nonsolid și ceață colorată. Dizolvarea formelor în lumină de către impresioniști era eliminată de neoimpresioniști prin mutația interesului de la pulverizarea cromatică la sistemul microstructurilor cromatice, realizându-se astfel redobândirea plenitudinii volumelor și controlul asupra construcției compoziției și perspectivei spațiului.

Paul Signac *Bărci cu pânze la Haffen*



În zonele de lumină ale culorilor calde (roșu și galben) și în zonele de umbră (albastru), tonurile de orange, violet și verde erau realizate după principiile divizionismului culorii (de exemplu tonul binar de orange prin tonurile primare de roșu și galben) și alăturarea lor în pete mici și în puncte. Astfel, problema nouă a neoimpresioniștilor consta în înlocuirea ***amestecului pigmentar*** al binarelor sau al mai multor culori pe paletă ori pe pânză cu ***amestecul optic***. Ajungând la acest punct al prezentării teoriei neoimpresioniste, înțelegem valorile noutății datorate ***divizionismului cromatic*** și ***folosirii culorilor primare***. Ieșirea din criza impresionistă a picturii se datorează prezenței tonurilor pure ale culorilor și nu punctelor aplicate pe pânză. Acesta este motivul care face ca Neimpresionismul să fie înțeles ca ***divizionism cromatic*** și nu ca ***pointilism***. Conceptul asigura lucrărilor neoimpresioniștilor compoziția riguroasă. Siluetele formelor și distribuirea în spațiu urmează așezarea lor precisă conform exigențelor construcției și perspectivei geometrice și cromatice. Desenarea formelor are scopul distincției nete a fiecăreia dintre ele, culorile punctate delimitând sever fiecare profil și distingerea succesiunii planurilor.

Seurat *Circul*

Eforturile pictorilor neoimpresionişti în urmărirea metodică a procedeelor cromatice au avut ca rezultat obţinerea ieşirii din criza formei şi compoziţiei declanşată de Impresionism. În acelaşi timp, soluţiile lor au introdus în pictură forma îngheţată în puncte strălucitor colorate, determinând aspectul imobil şi hieratic al formelor. Deşi Seurat foloseşte în tabloul intitulat *Circul* ritmuri curbe şi arabescuri vertiginoase, soluţii de o remarcabilă virtuozitate plastică, nici chiar în această compoziţie dedicată mişcării nu a fost evitată impresia de rigiditate şi de decupaj a formelor.

În mod fatal, prin excesul spiritului ştiinţific al metodei, neoimpresioniştii au pierdut calitatea artistică a tensiunii emoţiei sensibile. Gimnastica cerebrală a metodei a dat rezultate ştiinţifice, pierzând, în schimb, expresia clipei inexorabile de viaţă fixată în mişcarea formei şi vibraţia gestului, în instantaneul stării surprinse de către pictorii impresionişti.

POSTIMPRESIONISMUL

Sinteza. Reacţia contra Impresionismului. Reformularea conceptelor de „formă"

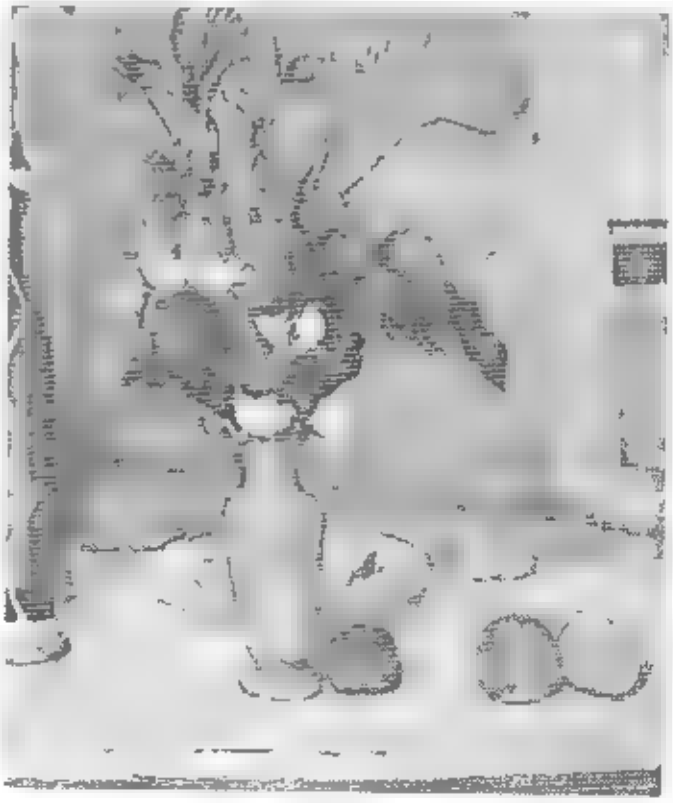
Pictorii **Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec** şi **Edgar de Gas** au fost cei care au îmbogăţit experimentele antiimpresioniste şi au contribuit la ieşirea din criza impresionismului. Fiecare dintre aceştia a impus o ecuaţie plastică originală, a definit orizonturi noi în stilistica picturii franceze şi, totodată, a formulat o deschidere în morfologia plastică a picturii secolului al XX-lea.

Procedeele postimpresioniştilor vor ataca teza impresionistă şi neoimpresionistă a distincţiei cromatice raportate la realitatea recognoscibilă a formelor luminate şi a formelor umbrite prin culori calde şi, respectiv, reci.

Maurice Denis, spirit intelectualizant, dublat de un puternic spirit critic, a subliniat defic enţa picturii impresioniste circumscrise la senzaţie. „Ochiul a mâncat capul", observa Maurice Denis, ca limită a impresioniştilor, limită care adusese pictura în situaţia de criză a formei şi a compoziţiei.

Paul Cezanne *autoportret*

Cezanne *Vasul albastru*



Prin contribuția neoimpresioniștilor se va realiza o lărgire a definirea formei și compoziției prin **divizionismul cromatic în pete mici și înlocuirea amestecului pigmentar cu amestecul optic, reunind toate elementele constitutive ale tonului**

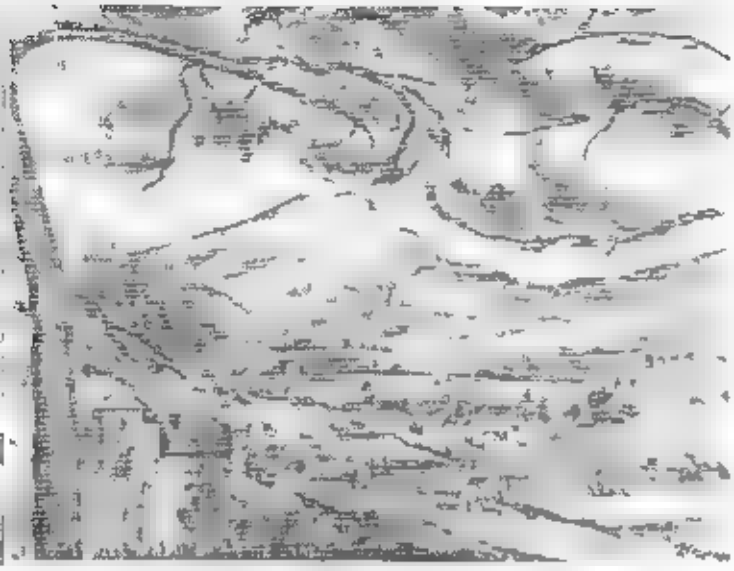
Problemele de monumentalitate și picturalitate ale imaginii vor fi rezolvate de către post-impresioniști

CÉZANNE
Constructivismul. Monumentalitatea *Principiul modularu.* Picturalitatea.

Paul Cezanne (1839 - 1906) Născut în sudul Franței la Aix-en Provence ca fiu al unui bancher bogat. Cezanne a urmat studiile acea e în orașul natal de care se va simți legat toată viața. Copilăria și adolescența sa vor fi colorate de natura și frumusețea satelor și câmpiilor din regiunea Aix căreia mai târziu pictorul le va consacra o parte importantă a creației sale pe șevalet. Puternica vocație artistică și pasiunea pentru desen îl hotărăsc să se consacre picturii, fără ca dezacordul tatălui său, convingă să renunțe. Conflictul se va finaliza cu acceptarea plecării lui Cezanne la Paris (aprilie 1861). Studiile începute la Academie Suisse frecventată de Guillaumin și Pissarro, îl pregătesc pentru admiterea la École des Beaux-Arts unde va fi refuzat pe motivul ciudat al excesivului său temperament de colorist. După o scurtă revenire la Aix Cézanne se întoarce la Paris și la Academie Suisse (noiembrie 1864) și continuă să studieze alături de Manet, Degas, Bazille, Monet, Renoir, Sisley. Ținuturile natale și locurile îndrăgite ale tinereții înnaripate de speranță sunt dătătoare de forță regeneratoare, de fiecare dată când Cezanne este respins la admiterea ca student la École des Beaux Arts sau ca expozant în *Saloanele oficiale*. Format sub semnul admirației pentru marii maeștri, Cézanne se va apropia în perioada în care lucrează la Paris de ideile confraților aflați la Academie Suisse. Deși adeseori se întoarce la Aix în anii de mari neliniști și zbucium, Cezanne se află alături de experiențele impresioniștilor și expune cu pictorii independenți în expozițiile organizate de către aceștia la Paris. În perioada războiului din 1870 și după aceea, Cezanne se stabilește la Estaque, aproape de Marsilia. Aici realizează splendidele variante ale peisajelor,

Cézanne *Bananii și mărul roșu*, Colecția Bührle Zurich

Cezanne *Portretul doamnei Cezanne*



Cézanne. *Munte în Sainte-Victoire cu pod înalt.* Tate Gallery, Londra

devenite celebre mai târziu (*Mare la Estaque, Estaque și golful Marsilei, Golful Marsilei văzut de la Estaque*), pânze a căror interpretare va depăși modalitățile impresionismului prin soluțiile sintezei suprafeței de culoare și prin geometrizarea stilizării formelor. În 1874 Cézanne participă la prima expoziție a impresioniștilor în atelierul lui Nadar, când pânzele pictorilor nonconformiști au stârnit ilaritatea publicului. Ultima dată, prezența operelor lui Cézanne alături de cea a impresioniștilor a fost consemnată cu prilejul expoziției organizate de Durand-Ruel. Și de acea dată, lucrările sale au fost primite de public cu aceeași adversitate.

Retras la Estaque pictorul trimite constant lucrări la *Salon*. Rămas în sudul Franței, Cézanne

Cézanne. *Peisaj din Estaque*

revine frecvent la Paris unde intră în contact cu Van Gogh și pe Gauguin. În 1895, Ambroise Vollard organizează pictorului o mare expoziție. Deși Cézanne nu reușește să se impună publicului, apar câțiva amatori interesați de pictura sa.

În 1899 Cézanne se întoarce de la Aix-en-Provence și reușește să înceapă să crească în rândul pictorilor. După abandonarea mediului parizian, întors în provincia natală, pictorul rămâne fără interruperi în casa familiei. Cézanne pătrunde în ultima perioadă a vieții.

Anul 1900 consemnează creșterea reputației sale pe plan internațional. Galeria Națională din Berlin cumpără un peisaj al său. Maurice Denis pictează tabloul „Omagiu lui Cézanne". Câțiva ani înainte de moartea pictorului, i se consacră o sală la *Salonul de toamnă* (1904), unde pentru prima dată îi este recunoscut „talentul" în mare parte datorită admirației tinerilor.

Unul dintre cei mai controversați artiști ai epocii, Cézanne a fost criticat, înjurat, a fost declarat neputincios, ratat, nebun. Chiar Émile Zola, prietenul apropiat al lui Cézanne, l-a înfățișat în romanul său „L'Oeuvre" fără a-l înțelege în amploarea genului.

Viața solitară a lui Cézanne s-a desfășurat într-un zbucium continuu, pictorul fiind unul dintre acei creatori a cărui necontenită nemulțumire de sine se datorează neputinței exprimării conform căutărilor. Dorințele exprimării depășeau putința comunicării. Pentru Cézanne munca la șevalet a fost un martiriu cu feroce izbucniri de mânie. Pictorul lucra într-un ritm inegal, cu fervori urmate de depresiuni totale. Nu este o frază care să revină mai des în scrierile sale: „Ah, dacă mi-ar fi fost dat să mă realizez!"

Ca toți marii creatori, Cézanne detesta retorismul. Întreaga sa viață a căutat simteza, întrunind inteligența cu sensibilitatea. „Am vrut să fac din Impresionism ceva solid și durabil ca arta muzeelor". Analizând opera impresioniștilor, el aprecia: „Monet a pictat trăirea pământului și apei. Acum trebuie să aducem schelăria și un schelet constructiv". Principiile artei lui Poussin l-au preocupat îndeosebi. Șarpanta compozițională cromatică și geometria scheletului compoziției au stat în atenția pictorului întreaga viață.

Opera. Aportul picturii lui Cézanne

Experimentele formale ale pictorului au cristalizat două principii estetice fundamentale: ***constructivismul*** și ***principiul modulării***.

Principul constructivismului stă în interesul pentru sinteza și monumentalitatea formelor urmărește geometria elementelor și geometria structurii, reconstituie imaginea recognoscibilă în ansamblu solid și echilibrat. Construcția solidă a formelor este realizată prin stilizarea lor geometrică în **con, cilindru, triunghi și sferă** și prin desenarea lor cu ajutorul culorii. Geometrizarea accentuată a formelor situează obiectele într-o organizare a planurilor compoziționale care respectă scheletul constructiv prin modificările direcțiilor planurilor asigurându-se un spațiu independent de perspectiva geometrică de tip renascentist. Naturile statice dintre care amintim *Vase cu flori și garoafe*, *Mere și portocale*, *Natură moartă cu piersici și pere* și portretele precum *Băiatul cu jileteca roșie*, *Portretul lui Ambroise Vollard*, *Omul cu pipa* etc. sunt reprezentative în acest sens. Cézanne reconstruiește formele accentuând caracterul lor geometric. Sfericitatea merelor, cepelor și portocalelor sau cilindrul vazelor cu flori sunt sugestive în formele cunoscute fără ca pictorul să urmărească volumetria lor. **Sfericitatea** este realizată doar prin **desenul circular**. Culoarea nu urmărește rotunjimea sferei etc. Volumul este tratat ca suprafață plană. Următorul procedeu al lui Cézanne realizează sugerarea tridimensionalului și perspectivei prin trecerea de la vizual la ***ceea ce se știe***, pe calea desenului și stilizării și prin păstrarea formelor în bidimensionalitate. Procedeele pictorului sunt, de fapt, modalități cubiste moderate. Cubismul își are originea în soluțiile constructivismului și picturale ale lui Cézanne prin concepția pictorului care dă rezolvări în realizarea construcției formei și planurilor fără a urmări geometrismul volumetriei acestora, ci geometrismul suprafețelor și rămânerea în soluțiile colorismului bidimensional.

Cézanne *Omul cu pipa*, Mannheim, Kunsthalle

Cézanne *Mere și ceapă*

Cézanne *Jucătorii de cărți*

Cézanne *Grădina*

Principiul modulării. Paleta bazată pe raporturi calorice propune soluția sugerării adâncimii spațiului prin două procedee

(1) prin succesiunea gradată a substanțialității cromatice și (2) prin țesătura coloristică a relațiilor calorice ale tonurilor calde și reci, în contexte locale și în ansamblul întregii suprafețe

Spațiul perspectivat prin geometrie a fost înlocuit de procedee de tip pictural. Datorat necesităților echilibrului cromatic susținut de vibrarea tonurilor de culoare rece și caldă într-un ansamblu de tip armonic, spațiul perspectivat geometric a fost înlocuit cu ***principiul modulării*** și cu ***spațiul plastic pictural***

Culoarea creează în pictura lui Cézanne textura vibrațiilor picturale prin exaltarea luminozității culorii sau, mai exact, a intensității calorice a acordurilor culorilor reci și calde „Când culoarea își află întreaga-i bogăție, forma e în plenitudinea ei. Contrastele și raporturile între tonuri, iată secretul desenului și modelèului" afirma pictorul

Suita lucrărilor având ca subiect *Muntele Sainte Victoire* prezintă spectaculara sugerare a adâncimii nu prin perspectiva geometrică, ci prin ***gradarea diferențiată a substanțialității cromatice*** și prin ***dozarea intensităților pigmentare*** Zona primului plan, corespunzătoare părții ferestre aflate în partea de jos a tabloului, este puternic pigmentată. În vreme ce tonurile fluide, ușoare și transparente, corespunzătoare zonelor îndepărtate ale munților sunt așezate în partea de sus, în cazul peisajului, creându-se în acest mod anvelopa de tip aerian. În zona mediană a pânzei prim-planul câmpiei primește consistența pigmentară a pastei bine hrănite de pigment în vreme ce silueta muntelui și așezarea lui în spațiu sunt realizate prin ușoare indicații de contur albastru. Toate planurile, de la prim-plan până la fundal, sunt tratate bidimensional, soluțiile lui Cézanne anunțând în aceste experimente pictura abstractă prin eliminarea referinților la figurativul detaliilor recognoscibile. Imaginile pictate de Cézanne sunt impregnate cu intensitatea evocării atât de vii a locurilor, încât și astăzi regăsim prezența viziunii marelui pictor la fiecare colț al pădurii de pin de la Aix sau în fața siluetei munte ui Sainte-Victoire. Sentimentul spațiului, lumina și prezența aerului sunt sugerate prin modalități plastice inedite: vibrarea orange-urilor și auriurilor scânteietoare se alătură albastrurilor și verzuiurilor, astfel primele planuri ale tonurilor calde înaintează către albastrul muntelui. Atmosfera mediteraneană și lumina intensă a sudului pulsarea culorilor în anvelopa sensibilă a mișcării aerului, reflexele culorilor une e asupra altora sub efectul soarelui și căldurii toride sunt evocate cu intensă forță expresivă în peisajele intitulate de pictor *Muntele Sainte-Victoire cu pinul înalt Drum cu pini în fața Muntelui Sainte-Victoire Muntele Sainte-Victoire văzut de pe dealul Lauves Pinul înalt*

Modularea este realizată în pictura lui Cézanne prin ***echilibrul caloric al culorilor, susținut în contexte locale și în ansamblu.*** Armoniile coloristice reci și calde ale ansamblului, contextele calorice ale tușelor calde și reci sunt articulate prin dependență și susținere reciprocă, asemenea unei țesături de tușe care acoperă pânza, de jos până sus, cu tonuri distincte, aplicate bidimensional.

Materialitatea este sugerată prin substanță cromatică bine saturată de pigment, în vreme ce materialul este realizat prin culori fluide, ușoare, diluate

Desenul poartă funcție cromatică și joacă rolul sugerării perspectivice a spațiului Pe lângă funcția cromatică, grafica servește din loc în loc construcției geometrice a siluetelor

Principiul modulării păstrează realizările obținute de Impresionism în privința culorii și luminii. Cezanne preia și continuă să extapoleze culorile creând acordări tonale. Noua soluție a lui Cezanne afirma armonizarea relațiilor calorice de cald rece, în contexte locale și în ansamblu prin ***echilibrul de cantitate și de calitate.***

Țesserea armoniilor locale prin acordarea tonurilor calde și reci și de complementaritate, avea ca scop acoperirea deplata a întregii suprafețe cu ajutorul tușelor bidimensionale. Sugestia adâncimii era realizată fără sugestia apropierii și depărtării prin perspectivă geometrică, ci prin intervenția desenului cu valoare cromatică sau prin masarea în prim-plan a zonelor compacte de culori saturate și a zonelor fluidizate în fundal. Tușele de culoare sunt aplicate bidimensional, tonurile calde și reci sunt alăturate și nu amestecate.

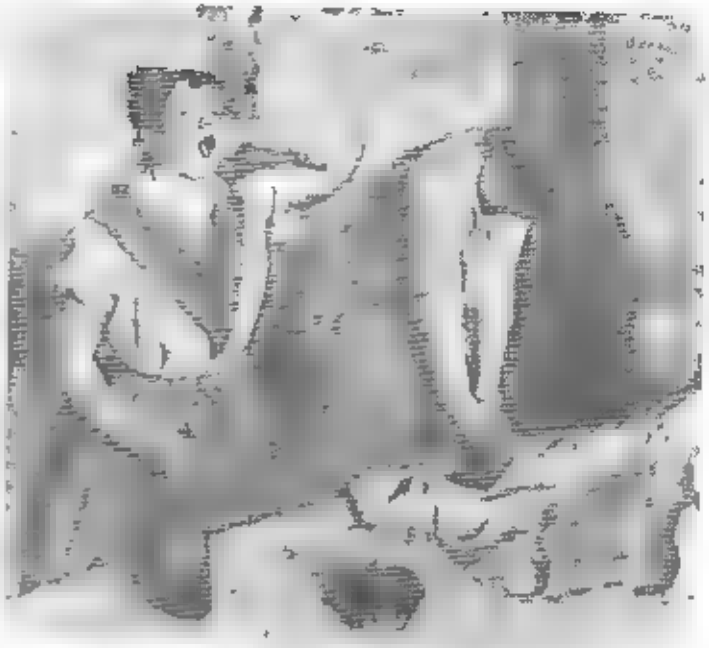
Paleta spectrală, armonia culorilor primare și binare, relația de complementaritate stabilită între ele este folosită de Cezanne urmărind **echilibrul de cantități între culorile calde și culorile reci, în dependența contextelor locale raportate la întregul ansamblu.** Pentru Cezanne secretul armoniei compoziției constă în stabilirea echilibrului cromatic în cantități reci și calde și, totodată, în echilibrul dozajelor de substanțialitățiș pigmentare, diferite pentru solid, fluid și aerian, fără folosirea culorilor reci și calde zonelor naturale de umbră și de lumină corespunzătoare din pictura impresionistă și neoimpresionistă.

Cu acest nou orizont morfologic propus de creația lui Cezanne, pictura avansează către universul conceptelor estetice tot mai elaborate ale realității artistice, departe de raportarea la realitatea naturală și la conceptul de *mimesis*. Pictura devine domeniul conceptelor abstracte, străin asociațiilor comparatiste cu ceea ce percepe ochiul. Cultura plastică, intrată într-un asemenea proces, elimină exclusivismul capacității imitative a privitorului și impune necesitatea inițierii estetice. Tabloul devine tot mai vădit domeniu al elaborării act profesional pur creator, la care se accede în durată pe calea educării și experienței.

DEGAS

Secvențialitatea. Cadrajul cinematografic

Edgar-Hilaire-Germain de Gas (1834 – 1917), spre aristocrație provenind dintr-o familie nobilă a



Edgar Degas. *Călătoresele*

preferat să semneze mai târziu, simplu, Degas. A călătorit puțin în Italia și în Statele Unite ale Americii, la New Orleans, unde frații și rudele sale se ocupau cu afaceri. Formarea sa a evoluat sub semnul admirației pentru Holbein și Ingres. A debutat cu subiecte istorice (*Tineri fete spartane exersându-se*). Perioada sa clasicizantă a înregistrat și compoziții cu subiecte ca *Semiramida construiește un oraș*, *Nenorocirile orașului Orleans*.

De la această viziune, străină sensibilității sale, Degas a trecut la compoziții cu caracter intens citadin, un mare număr de lucrări fiind fixat asupra subiectelor și scenelor inspirate de cursele de cai și de figurile de jocheri (*Jocheri*, 1881 – 1895).

Degas. *La plimbare*

Degas, *Dansatoare*

Opera. Aportul lui Degas în cadrul problemelor de limbaj

Etapa compozițiilor cu balerine și cantăreți de operă deschide o problematică nouă în arta soluțiilor plastice inedite. Structurile compoziționale animate de siluetele balerinelor surprinse în ipostazele dintre cele mai îndrăznețe, sunt sugestive ca dinamică (*Dansatoare cu rochie roz* 1880, *Dansatoare* 1889). Instantaneul surprinde nu numai corpul avântat al dansatoarelor în evoluția mișcărilor de balet, ci și momentele de viață din cafenele și parfumerii (*Absintul* 1876), interioarele modeste ale atelierelor

Degas, *Trăsura*

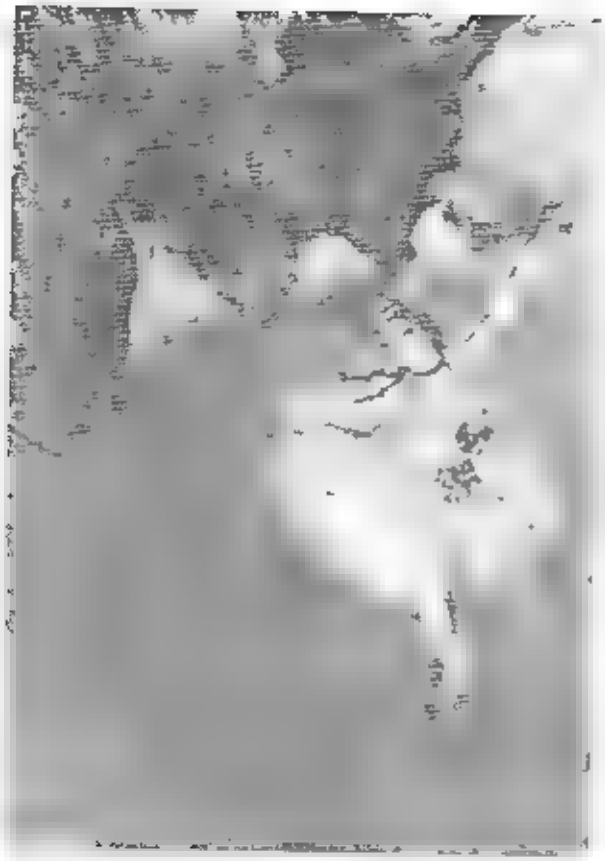
lucrătoarelor din prăvălii (*Călcătorese* 1884), mișcarea cailor în galopul cursei or. Un alt grupaj de compoziții a fost dedicat de către Degas scenelor inspirate de ambianța interioarelor și viața momentelor de intimitate a femeii (*Baia* 189).

Compoziția structurată de către Degas se distinge prin ***secvențialitate*** datorită efectelor de instantanee și a fracturii compoziției spațiale.

Pasiunea pentru desen îl situează pe Degas printre cei mai mari desenatori ai epocii lui. „M-am născut pentru a desena", spunea Degas. Mii de studii și copii după operele maeștrilor și, mai târziu, în anii realizării numeroaselor pasteluri și desene în *raccourci*. Studiile de mișcare și de anatomie ale ultimelor desene, create cu pasiune după siluetele dansatoarelor de la operă, au servit ieșirii din criza impresionistă. Surprinderea secvenței dinamice a formei în mișcare a fost una dintre problemele care au de[illegible] sau reținut întreaga forță creatoare.

„Formele, spunea Degas, se definesc în mișcare". Frumusețea mișcării cuplată cu ***cadrajul cinematografic*** a fost fixată în instantanee de viață. Mâna și ochii acestui mare desenator au înregistrat pe hârtie curbele fascinante ale trupurilor tinere de femei surprinse la baie sau mișcările dansante ale micilor balerine, traseele imprevizibilelor mișcări ale cailor în galopul cursei, gesturile săltate ale jocheilor, proiecția trupurilor nobile ale animalelor în jocul *raccourci*-urilor perspectivelor plonjante sau combinate. Forța expresivă a culorii trăiește din vivacitatea hașurilor și prospețimea tonalității din plasticitatea suprafeței de culoare și din intensitatea luministică a acordurilor. Sinteza operei lui Degas este formulată de pictorul însuși în cuvintele: „a fi colorist cu linia" („être coloriste avec la ligne").

O altă latură definitorie a picturii lui Degas s-a datorat preferinței artistului pentru ***efectele luminii artificiale*** proiectate în sala de spectacol, pe scenă și în afara scenei. Jocul luminilor și umbrelor, a petelor de culoare vibrate în fuga și alunecarea de moment pe trupurile dansatoarelor în mișcare, precum și fosforescențele și ***formele dizolvate în zone transparente de lumină sunt reconstituite sintetic datorită desenului, contururilor și grafierilor colorate delimitatoare ale zonelor de culoare, de lumină și de umbră.***



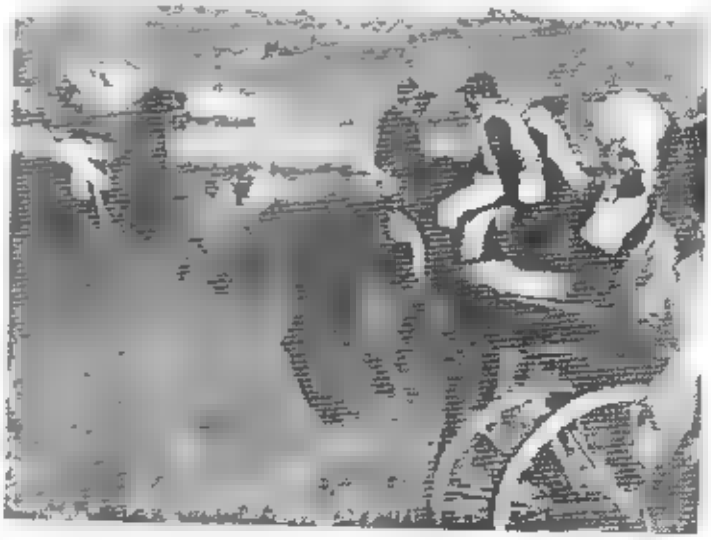
Degas. *Baierină*

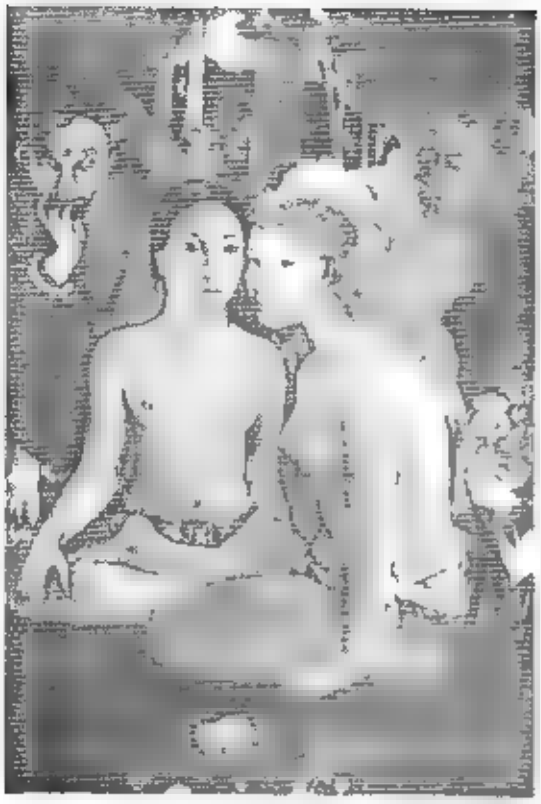
Degas. *Absintul*

A treia problemă, și cea mai interesantă, este formularea unei noi concepții de spațiu plastic: *concept de spațiu pluriocular* realizat prin *dezarticularea și fracturarea spațiului fizic omogen*. Traiectorii perspectivice multiple și unghiuri ascuțite ale formelor sunt oferite de gestica și atitudinea diversă a balerine or introdusă în spațiul bidimensional al picturii crearea unui câmp spațial discontinuu, asigurată de articularea vectorilor orientați divergent, în excentricitate sau concentricitate, a determinat o nouă viziune despre spațiu, un inedit mod de a gândi reperele morfologice tradiționale.

Îndrăznelile revoluționare ale lui Degas, formulate în pictură, desen și pastel, sunt vizibile și în sculpturile realizate de pictor. Creată în 1878–81, *La petite danseuse de quatorze ans* surprinde prin faimoasa combinare a materialelor – tradiționale (bronz, și neconvenționale (tule și satin). Frumusețea și farmecul sinuoasei grații oase, surprinderea „pozei" caracteristice balerinelor, firescul și viața autentică sfidează convingător orice formulă plastică tradițională. Spiritul de avangardă al genului lui Degas se manifestă în dezinvoltura artistului de a folosi materiale existente în afara domeniului specific sculpturii. Novator în domeniul picturii și pastelului prin aplicarea soluțiilor plastice inedite și folosirea amestecurilor netradiționale ale tehnicilor și materialelor, Degas se vădește novator și în domeniul sculpturii, mult înaintea experimentelor dadaiste, prin folosirea

Degas. *Jockey*





Paul Gauguin *Povești barbare*

Gauguin *Caut ceva*

unor materiale *nemodelate, necioplite, necreate* de mâna artistului.

Edgar Degas a fost un inovator și un mare pictor, a fost un artist de geniu și un vizionar al orizontului estetic al secolului al XX-lea.

GAUGUIN

Sinteza. Monumentalitatea. Cloisonnismul. Relația decorativ-pictural

Paul Gauguin (1848 – 1903). Născut la Paris, având mama de origine franceză și tatăl spaniol aflat în serviciul statului Peru, viitorul pictor și-a petrecut copilăria ocrotită de tihna și confortul vieții de familie burgheză. Ca ucenic în Marina Comercială, Paul Gauguin a călătorit mai mulți ani pe mare după care, ca agent de schimb la Paris, se căsătorește cu o daneză. Pasiunea pentru pictură îl face pe Gauguin să caute prezența artiștilor care îi devin prieteni. Printre aceștia este Pissarro, pictorul impresionist a cărui autoritate profesională îi îndrumă primii pași în pictură, iar apoi, îl introduce în grupul impresioniștilor. Autodidact, afirmat ca pictor amator, alături de Pissarro, care îl va îndemna să picteze, împreună cu el, în afara Parisului, în regiunea Oise, Gauguin evoluează și se maturizează repede dând la iveală remarcabile opere, încă de la începutul creației. În anii 1880–82, Gauguin este prezent cu lucrări la expozițiile impresioniștilor, fără ca tablourile lui să urmeze estetica impresionistă. În următorii ani, Gauguin se desparte de soție și de familie, și urmează drumul vocației artistice, cu un adevărat spirit de dăruire, de sacrificiu, trăind marea revelație a destinului său de pictor. După ce Gauguin participă la ultima expoziție a impresioniștilor din 1886, pictorul pleacă la Pont-Aven, unde petrece o mare parte a anului, după care se întoarce la Paris și se împrietenește cu Van Gogh. Anii următori îl găsesc pe Gauguin în Antile, de unde se întoarce în Franța cu douăsprezece pânze pe care le arată grupului de la Pont-Aven, într-o confruntare violentă de opinii. La Arles lucrează împreună cu Van Gogh, dar criza de nebunie a acestuia din urmă îl determină pe Gauguin să se întoarcă la Paris. Căutările estetice ale lui Gauguin, orientate în direcții diferite de cele ale impresioniștilor, au fost încercări de apropiere de viziunea și problemele plastice ale picturii grupului de la Pont-Aven. Unul dintre membrii grupului, Émile Bernard, îl va întovărăși și va lucra împreună cu Gauguin. Totodată, Gauguin este atras și entuziasmat de estetica japoneză.

Gauguin. *Două tahitiene pe plajă*

Decis să părăsească Franța în căutarea naturii exotice, Gauguin se decide să plece la Tahiti unde rămâne doi ani. Revenit în țară pentru puțină vreme, pleacă într-o a doua călătorie în Tahiti, în 1895. Din acest moment pictorul nu se mai întoarce în Franța. Gauguin se va izola în siguranța creației, în ambianța naturii exotice și a ființelor acelor meleaguri ale Extremului Orient, până când se va stinge în Arhipelagul Marchize.

Opera. Preocupat de criza formei și compoziției, produsă de pictura impresionistă, Gauguin a căutat să înlocuiască rușele fragmentate ale impresioniștilor cu tente plate întinse pe suprafețe mari. În acest sens, Gauguin a folosit un procedeu expresiv asemănător *cloisonné*-ului. Principiul amintește tehnica vitraliului sau a emailului *cloisonné*, prin despărțirea suprafețelor cu ajutorul contururilor puternice, cu valoare cromatică. În arta vitraliului, „ocarocăncle" de plumb negru despărțeau porțiunile de culoare incluse în alveolele scobite (culoarea fiind praf de smalț care se lichefia și se pietrifica în cuptor). Tot astfel Gauguin a încercat să delimiteze formele intrate în contur și să construiască o imagine sintetică prin suprafețele distincte și clare.

Primele încercări de acest fel au fost finalizate de Gauguin în tabloul *Arătarea de după predică* (1888). Lucrarea a fost realizată în Bretania, loc al întâlnirii cu Émile Bernard și Paul Serusier, artiști creatori ai sintetismului și cloisonnismului.

În călătoria din Tahiti, sub cerul Polineziei, Gauguin descoperă culoarea în exaltarea ei maximă. Perioada de la Pont-Aven nu îl mai satisface. Renunță la culorile diminuate în intensitate. La Tahiti, Gauguin este fascinat de intensitatea extraordinară a culorilor și de contrastele puternice. Noua sa viziune va fi de fapt cea care pune bazele Fauvismului, curentul care va apărea în pictura franceză în primii ani ai secolului al XX-lea, având caracteristice armoniile colorist ce foarte puternice considerate „sălbatice".

Perioada de la Pont-Aven îl influențează pe Gauguin cu „categoriile" cu titluri și legende care construiau noua estetică a Simbolismului. În creșan și primordial pentru Gauguin au fost *semnificația picturalității și a calității expresive a culorii, funcțiile culorilor în articularea lor armonică*. Aceaste aspecte plastice vor servi conținutului și ideilor noii sale viziuni și concepții. Îmbinarea armoniilor, potențate de anumite dominante cromatice, va constitui „cheia" picturii lui Gauguin, folosită în scopul exprimării unei anumite stări sufletești cu valoare majoră în plan filosofic sau emoțional. Preocuparea corelării între conținut și limbaj, efortul punerii de acord a unor stări

Gauguin. *„Mahana-Tupapau" sau Spiritul morților veghează.* Muzeul de Artă Modernă, New York

pregătite și sentimente [illegible] acțiuni de natură afectivă puternice au devenit pentru Gauguin esențele căutărilor sale estetice. *Autoportretul cu Crist galben* realizat în 1889, afirmă aderența la Gauguin la viziunea estetică a pictorilor de la Pont-Aven, caracterizată prin pictarea din imaginație, prin simplificarea și exaltarea culorilor. Compoziția cu autoportret este o [illegible] a acestor principii. Sensurile creștine ale imaginii sunt dublate de un straniu caracter primitiv, accordat în prezentarea cu pulul aspru al pictorului așezat în apropierea lui Isus crucificat, simbolul imaginii distanțe a destinului uman sau anticipare propriei lui destine de către Gauguin.

Fără ca să reușească întotdeauna, pictorul a căutat în acele dintre acțiuni semnificații filosofice cu ecouri simbolice ale existenței desfășurate în Arcipelagul Marchizelor. Fuga din fața civilizației urbane a însemnat pentru Gauguin descoperirea unui [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] sensibilitatea pictorului nu numai cu exaltarea culorilor fabuloasei vegetații sau ale splendorii sculpturale a finețelor ei și cu un univers plin de simboluri mistice (*Sâmi cu flori roșii. Două tahitiene pe plajă. Călăreți pe plajă. Și aurul trupurilor*).

Caracterul religios al lucrărilor din Bretania, prezentate într-o viziune cu totul straniu precum o dovedise compoziția *Arătarea de după predică*, anunța capacitatea sensibilității lui Gauguin de proiectare în mistică și în exotism. Pictorul a descoperit în Tahiti mitologia și lucrurile natura interioare de mister. Simbolurile mitologiei locale se preocupă de misterul în picturile lui Gauguin. Lucrări intitulate *Oiahi* sau *Vaivimore* pătrunse de semnificații filosofice răspund meditației pictorului asupra existenței. Sinteza este că a creației pictorului este integrată în opera sa testamentară *Cine suntem, de unde venim și încotro ne ducem?*

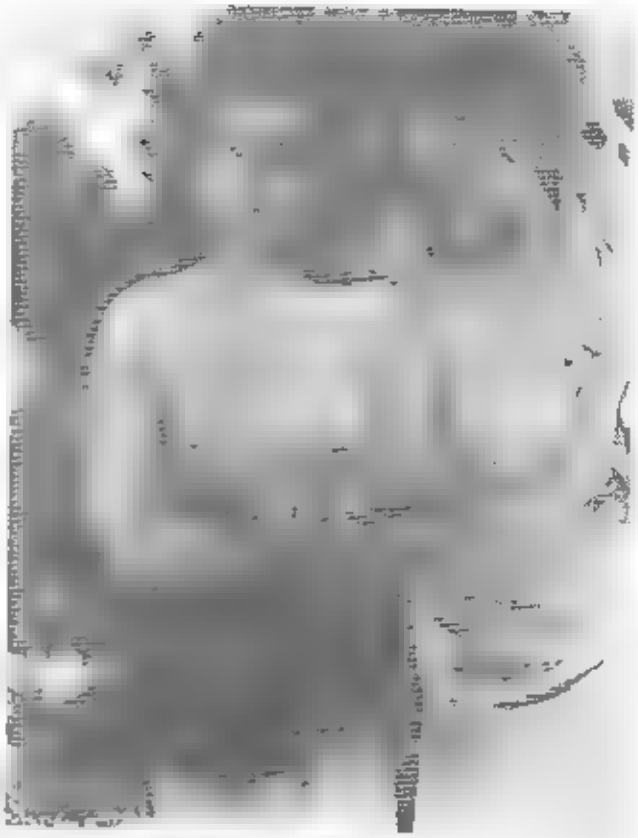
Aportul operei lui Gauguin la ieșirea din criza impresionistă a formei și compoziției

Ceea ce a adus nou pictorul pentru ieșirea și depășirea crizei formei și compoziției, produsă de spiritul analitic al experiențelor finale impresioniste, a fost săvârșit prin concepția sa de *sinteză*. Soluțiile plastice proprii de pictura lui Gauguin au determinat saltul crucial în evoluția modalităților plastice ale picturii. Genul lui Gauguin a marcat evoluția picturii.

cu o fundamentală contribuție în ceea ce privește ***posibilitățile expresive ale culorii, acordurile paletei spectrale, dobândirea sintezei formei și compoziției***

[illegible] o osire a acorduri or[illegible]onale puternice tratarea suprafețe or de culoare în p[illegible] mari egale ca intensitate de [illegible]mirea sintetică a acestora prin conturele *cloisonne*-ului [illegible] inzestrat imaginea cu arhitecturarea formei, structurii și compoziției Principiile sintetismului lui Gauguin vor dăinui hotărâtor în morfologia picturii moderne Raporturile calorice al[illegible] ton[illegible] cald și rece, a ăturarea culorilor primare și binare în co[illegible]ple[illegible] tar[illegible]ate cunoș[illegible] maxime exaltări luministice în colorismul picturii lui Gauguin [illegible] apunerea suprafe[illegible]or *a pl[illegible]* este dublata de prezența c[illegible]ntura[illegible] cu valoare cromatică Unele din tre suprafețe și culorile sunt vibrate în chip pictural în mod de[illegible]berat în scopul obținerii picturalității eliminându-se astfel [illegible] gerarea volumetriei și perspectivei geometrice Desenul delimitează forme ample și construiește [illegible] s[illegible]mnozității ***arhitectonica*** trupurilor umane sau grand osul peisaj[illegible]m Desenul este cel ce prin grafierea suprafe[illegible]or le delimitează și totodată le exaltă. Conceput și cu valoare cromatică și nu numai grafică, desen[illegible]are scopul delimitării suprafețelor a ăturate de culoare și al exaltării cromatice locale și a ansamblului Armoniile coloristice se desfășoară în cadrul paletei spectrale, lege constant folosită de Gauguin Pictorul reușește să arhitecturez formele, să org[illegible]nizez suprafețele și să compună într-o structură organică datorită viziunii de sinteză a imaginii, reprezentativă pentru etapa preocupărilor postimpresioniste ale pictorilor Atmosfera bogată în culoare este susținută de zone substanțiale de verde dens, albastruri grele și roșuri fastuoase de purpură. A ăturate v[illegible] o acelor catifelate tonurile solare de galben aurii și orange sunt îmbăiate de incandescența luminii exotice

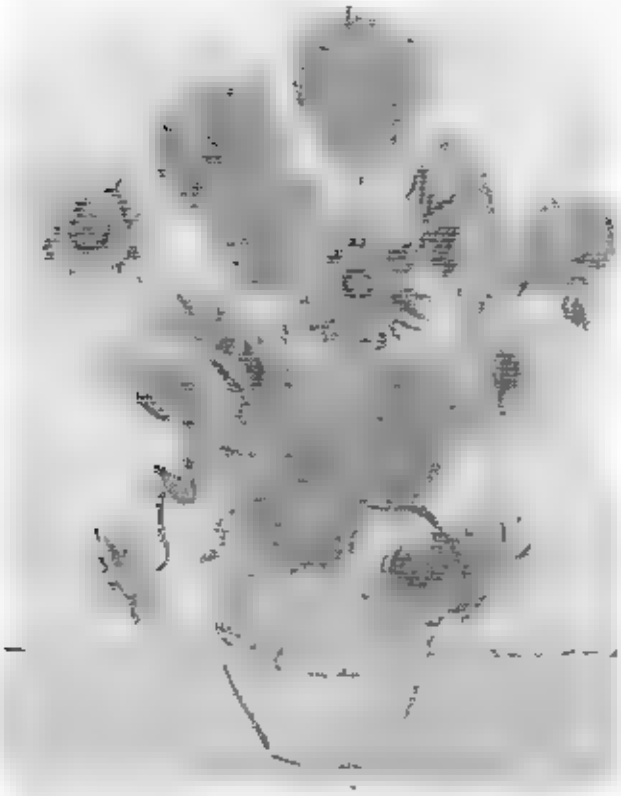
Culori primare de roșu intens și galben sunt a ăturate suprafețelor de albastru sau tonurilor binare de verde, violet sau orange Suprafețele mari ale plajelor de nisip colorate în roz, aflate în vecinătatea oceanului și a cerului cu intensitatea albastrului celest, tonurile scânteietoare de coral și orange ale fructelor, aurul trupurilor tinerelor tahitene creează raporturile unui colorism exotic a cărui splendoare pigmentară era necunoscută până atunci picturii universale Violetul și albastrul de cobalt sunt juxtapuse verdelui și rozurilor cyclame Strălucirea paletei spectrale exaltă intensități cromatice prin complementaritatea tonurilor primare (roșu, galben, albastru) și al binarelor (verde, violet, orange) și alăturarea lor roșu-verde, galben-violet, albastru-orange.



Gauguin. *Sunt cu floarea soarelui* Metropolitan Museum, New York.

Picturalul și poezia misterului se întrunesc sub semnul monumentalității și al fascinației coloristice Siluetele umane monumentale ale tinerelor tahitiene au gesturi hieratice de vestale. Mișcările personajelor lui Gauguin au ritmul ritualului sacru Atmosfera calmă și tăcerea, armonia de pace și de liniște descifrează acordul ființei umane cu natura și cu universul Gauguin a fugit de agitația cotidiană a marilor orașe: el a găsit în depărtatele insule Liniștea, existența liniștită și pacea spiritului.

Departe de civilizația urbană, Paul Gauguin a construit o artă de excepțională valoare expresivă în lumea culorii și a paletei spectralecare, care la începutul secolului al XX-lea a fost pentru pictorii europeni îndemnul pentru noi incursiuni morfologice Vigoarea personalității și tonusul temperamentului artistic al lui Paul Gauguin au impus luxurianța și strălucirea cromatică a coloristmului modern, lumina scânteietoare și misterul atmosferei Opera lui Paul Gauguin a conturat reperele unei arte, puternic originale, deschizătoare de experiențe noi, o artă încărcată de valori estetice superioare și de ample sensuri filosofice împletite cu rezonanțele unei profunde umanități.



Vincent Van Gogh *Floarea-soarelui*

VAN GOGH

Sinteza. Expresionismul cromatic. Masa de culoare și fluxul de tușe

Vincent Van Gogh (1853 – 1890). Născut în Brabantul septentrional, într-o familie veche calvinistă, Vincent Van Gogh a primit educația severă de la tatăl său, pastor în prezbiteriul din Groot-Zundert. Fratele său, Theo, mai mic decât Vincent cu patru ani, va fi apropiatul care îi va rămâne prieten toată viața. Vocația religioasă a lui Vincent Van Gogh îl susține în [illegible] intrări la Seminarul de Teologie al [illegible] din Amsterdam. Nevoit să renunțe, urmează un stagiu înainte de a merge ca misionar la [illegible] când Van Gogh își descoperă pasiunea pentru [illegible] la 25 de ani. Decis să se consacre [illegible] situație care îi nemulțumește pe [illegible] pictor se instalează la Haga. Până în [illegible] trăiește ani de legături sentimentale [illegible] ansamblu între pasiunea pentru pictură și îndemnul la întoarcerea în cadrul familiei. Sosit la Paris, în 1886 [illegible] în casă atelierul lui Cormon, unde [illegible] este pe Emile Bernard care îl prezintă pe Gauguin. Aflat la Paris, Van Gogh a făcut cunoștință cu ultimele manifestări ale impresioniștilor. Peisajele lui Monet, Pissarro și Seurat, portretele și compozițiile lui Renoir, Gauguin sau Degas i-au adus pictorului olandez revelația picturii bazate pe tonuri pure, luminoase și neopace.

Sensibilitatea extremă și iritarea în timpul discuțiilor cu confrații îl determină să se izoleze. Atras de soarele intens al sudului, Van Gogh pleacă spre Arles unde pictează cu fervoare. Perioada este marcată de exaltarea coloristică a paletei pictorului, de triumful culorilor pure și a acordurilor complementarelor. Vizita lui Gauguin la Arles, discuțiile în contradictoriu cu acesta îi agravează nervozitatea și îi determină criza în cursul căreia Van Gogh își taie urechea dreaptă. Momentul este imortalizat de pictor în lucrarea *Autoportret cu urechea tăiată* (1889). Ultimii patru ani de viață constituie perioada cea mai fecundă a creației lui Van Gogh. Pictorul realizează celebrele sale tablouri *Floarea-soarelui* (1888) și *Pont Levis lângă Arles* (1888). În sanatoriul din Saint-Rémy pictează *Chiparoși* și *Secerișul*, la Auvers-Sur-Oise realizează *Lan de grâu cu corbi* și *Biserica din Auvers*. La 27 iulie 1890 se sinucide, lăsând în urma sa creații de geniu care vor fi repere pentru coloritismul viitoarei picturi fauviste.

Opera. *Aportul lui Van Gogh la ieșirea din criza formei impresioniste*

Declanșarea pasiunii lui Van Gogh pentru pictură s-a produs o dată cu descoperirea operelor lui Rembrandt, Hals, Vermeer și Delacroix, pe care îi studiază realizând copii după tablourile acestora. Multă vreme a făcut o pictură întunecată, cu împăstări și încărcări de culoare ce par să transmită un fluid de energie care articulează planurile decupate de angulozități preexpresioniste. Este cazul compozițiilor inspirate de ideile umanitare create într-o vreme când pictorul se considera misionar cu înclinații apostolice. În această suită de compoziții, tabloul *Mâncătorii de cartofi* sublimează, prin bitumurile și tonurile opace, viziunea tenebroasă a coloritismului picturii de început a lui Van Gogh.

În cei câțiva ani în care pictorul s-a dedicat vocației sale mistuitoare, arta lui Van Gogh s-a afirmat, s-a maturizat cristalizată de forța genului. Acest

traseu desfășurat ca un uimitor spectacol în trei perioade distincte s-a consumat în doar patru ani de creație.

Prima etapă este cea în care viziunea lui Van Gogh se descoperă de asupra unor teme sociale ale vieții.

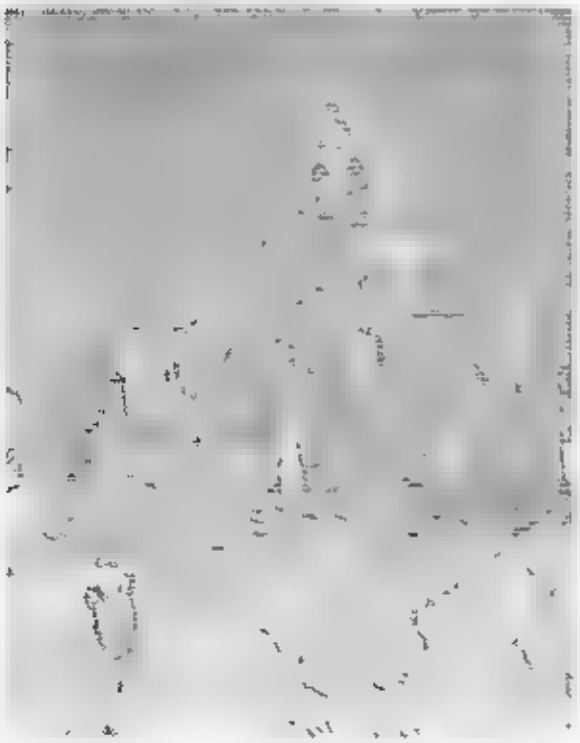
Perioada pariziană, desfășurată din martie 1886 până în februarie 1888, este etapa tatonărilor mai multe sau mai puțin îndrăznețe în planul culorii.

Din februarie 1888 până în mai 1890, Van Gogh a creat câte o operă după câte o operă și a atins tensiunile celui mai mare paroxism emoțional și cromatic.

Concepția despre culoare a pictorului s-a definit în arta coloristă un amestec al tonurilor aplicate în suprafețe mari și în exaltări reciproce.

Van Gogh este un desenator extraordinar. Grafia incisivă fixează nu numai forma într-o arhitectură și construcție solidă, ci și într-o maximă tensiune expresivă. *Autoportret cu urechea tăiată* este o imagine culoarea a e numai o expresie a construcției desenului care fixează ca punct culminant al imaginii desenul ochilor, expresia acestora, sugestia țipătului de disperare, al minții tulburate de propria-i dramă. Fixitatea privirii și conturul obrazului în eșarfa maxilarului, detaliile evocatoare ale accidentului, în nesc repere ale observației obiective încărcate cu maxima trăire a zbuciumului sufletesc.

Van Gogh. *[illegible]*



Van Gogh. *Arleziană*

În peisajul *Câmp de grâu cu corbi*, ultima lucrare realizată înaintea sinuciderii pictorului, ansamblul primește expresia unei răscolitoare stări sufletești. Negrul corbilor contrastează puternic cu câmpul de grâu și cerul albastru. Tușele aleargă în ritm dramatic exprimând sufletul răvășit al artistului. Pictura lui Van Gogh este nu numai spectacolul optic al senzorului uman ca se adresează omului pe ansamblu, complex. Imaginile picturii de el sunt vămile cu propriile fapte tragice. Picturile sale de la începutul creației, viziunea acelei „etape negre" a compozițiilor cu muncitori marchează începutul simbolic al traseului unei existențe și al unei sensibilități torturate de conflictele cu sine.

Corolele solare ale florilor de vară aurii cu miezul negru precum *Floarea soarelui*, subiect neobișnuit și neatins pînă la acea dată, se definesc ca mesaje sufletești ale acestui artist dornic să se dăruiască cu frenezie celor din jur.

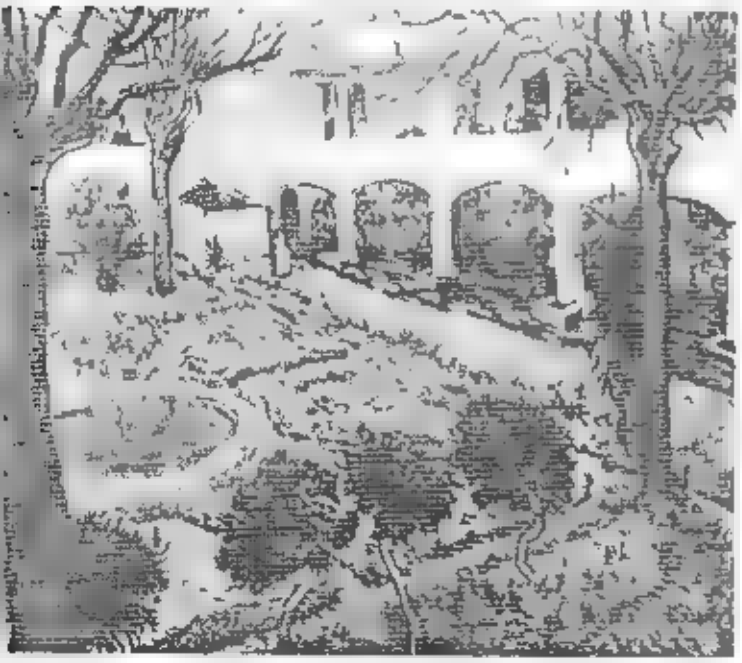
Necesitatea vitală de a se confesa pe calea picturii și de a comunica oamenilor trăirile și tensiunile intense ale sensibilității proprii a făcut din Van Gogh creatorul unui puternic limbaj afectiv. Victimă a hipersensibilității sale și a conflictului cu sine și instituțiile, dar și a nelămuritei aspirații spre armonie, Van Gogh

Van Gogh *Autoportret cu urechea bandajată*

a concepu pictura ca act al confesiunii sufletești creației ca formă a desăvârșirii fiorului sufletului către semen.

Cuvintele adresate fratelui său, Theo, într-o scrisoare din ianuarie 1889 au o forță simbolică. Ambiția artistică a pictorului, cum se exprima în această scrisoare, era „întemeiată... pe dragoste cu orice preț nu atât pe un sentiment de semănătate cât pe pasiune".

Van Gogh *Grădina Ospitalului din Arles*



Impresionismul, practicat de Claude Monet și echipa din jurul acestuia nu l-a influențat pe Van Gogh. Ca și Gauguin, Van Gogh a fost un inovator. Universul estetic medit a refăcut viziunea impresionistă atinsă de criză prin originale soluții morfologice. Pasionat de stampa japoneză, Van Gogh a exploatat inteligent modalitățile de expresie proprii acesteia.

Contrar impresioniștilor, Van Gogh nu a fărâmițat culorile și nici nu le-a divizat ca neoimpresioniștii. Asemenea lui Gauguin, Van Gogh folosește viziunea sintetică a „plajelor" mari de culoare – egale ca intensitate. Spațiul plastic se construiește astfel prin contrastul cromatic și prin intervenția parțială a grafismelor cu valoare cromatică.

Paleta cromatică atinge acordurile ascultătoare în evocarea celei mai crude lumini a sudului. Relațiile cromatice, adesori perechi de complementare, stabilesc armonii complexe în registrul paletei spectrale ca în *Cafeneaua din Arles*, în care Van Gogh realizează în chip savant echilibrul dozajelor de roșu și verde, galben și violet, albastru și orange.

Relații de echilibru tonal între culorile primare galben și albastru în *Lan de grâu cu corbi* sau în aceeași lucrare prezența accentelor expresioniste ale negrului și a complementarelor – albastru – orange, roșu – verde – ilustrează, prin judicioziatea dozajelor, știința și genul de a stabili soluții plastice originale prin ***formă, culoare*** și ***expresie.***

Înțelegerea decorativă a culorii este dublată la Van Gogh de soluția originală a prezenței **fluxurilor de tușe**, dispuse în dinamică direcțională. Astfel, în ***Biserica din Auvers***, cele două drumuri acoperite cu suprafețe de galben auriu au trasate deasupra lor fluxuri de tușe roșii direcționate în sens perspectivic către biserică.

Autoportretul din 1889 folosește, în fundalul colorat în albastru pal, fluxuri turbionate de tușe turcoise care vibrează întregul ecran. Această intervenție a lui Van Gogh, prin efluvii de tușe colorate puternic, aplicate deasupra planurilor de culori diferite și *à plats*, își află maxima tensiune în peisajele cu chiparoși. Curenții de tușe urmează vâltoarea flamboiantă a copacilor Mediteranei. Aura soarelor cerești se transformă în timpul nopții în cursă incendiară a aștrilor pe bolta cerului. Asemenea cometelor,

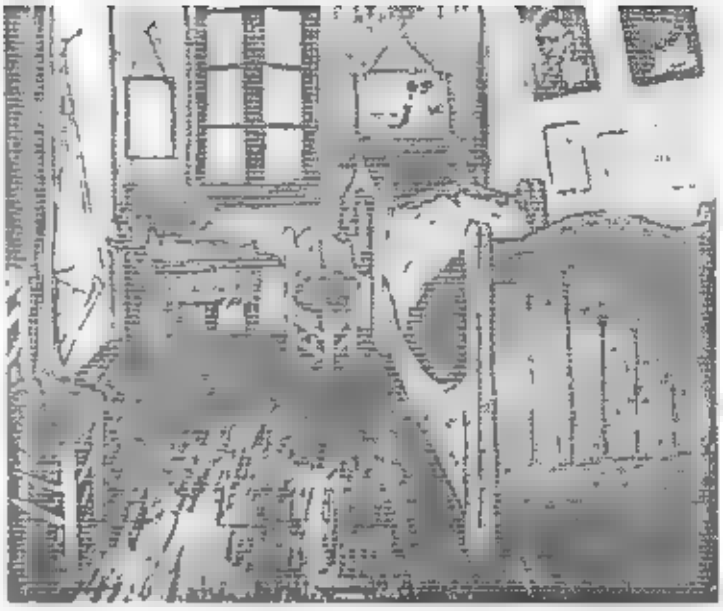
[illegible] fiecărei ființe îi este dă apartine unui univers cu un destin poetic necunoscut până la acea dată în pictura europeană. Van Gogh se exaltă în fața frumuseții naturii și universului se exaltă în fața armoniei cosmosului și îi aduce omagiul în transfigurarea poetică a materiei, formei și culorii.

Pentru Van Gogh fiecare corp existent în realitatea din jur are o viață descifrabilă cu un destin distinct, semnifică și emoții. Și pentru obiectele de mobilier din camera sa, care i-au dăruit scaunul, masa, patul, plușul de semnificații pe care pășește și platoșul și scrisul de lumină modestă a becului strălucitor din [illegible] de neînțeles ale misterului existenței. Vibrațiile coloristice și luminoase, mișcarea și freamătul [illegible], spațiile materiei, totul are viață. Nimic nu este neînsuflețit. Fiecare formă are halou, degajă lumină, fascinează prin viața lăuntrică. Genul lui Van Gogh este ilustrat nu numai prin vocația culorii, exaltată în frumusețea ei mediteraneană, ci și prin poetica materiei – a micro- și macrocosmosului existenței.

TOULOUSE-LAUTREC
Secvențialitatea compusă. Dinamica spațiului plastic

Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901). Descendent al conților de Toulouse, viitorul pictor a trăit în atmosfera castelului, descoperindu-și vocația de pictor la vârsta de patru ani. La 14 ani cade și își fracturează femurul stâng, după care la un an urmează

Van Gogh. *Grădina gălbenă și chipariși*



Van Gogh. *Camera lui Van Gogh la Arles*

fractura femurului drept, urmată de atrofia ambelor picioare. Va rămâne astfel marcat întreaga viață de tragedia trăită în copilărie. Familia îi încurajează vocația artistică. La 22 de ani se află în atelierul lui Cormon, unde îl întâlnește pe Van Gogh. Tot atunci se stabilește la Paris, în cartierul Montmartre. Frecventează zilnic cabaretul lui Bruant, localurile pitorești *Moulin de la Galette* și *Moulin Rouge*. Este unul dintre

Van Gogh. *Portretul doctorului Gachet*

pasionații spectacolului de cabaret susținut de chansoniștii ca Aristide Bruant, Yvette Guilbert și Jane Avril precum și de cansatorii, atunci la modă, La Goulue și Valentin Le Desossé. Primele afișe pentru Moulin Rouge se realizează în 1891. Doi ani mai târziu organizează o expoziție la Galeria Goulin cu o suită de lucrări consacrate cartierului Montmartre. În anii următori călătorește în Țările de Jos, în Olanda, Spania și Anglia și se consacră litografiei. Pictorul moare la 9 septembrie 1901 în castelul din Malrome, nu departe de Bordeaux, lângă mama sa care întreaga viață i a rămas un prieten devotat. Ea a fost cea care a reunit o parte din lucrările pictorului și le-a oferit orașului Albi pentru constituirea Muzeului Toulouse-Lautrec.

Opera. Subiectele care l inspiră pe Lautrec aparțin lumii cafenelelor pariziene cu programe de varietăți, dar și ambianței bordelelor, lumii curselor de cai și a spectacolelor de circ. Realizând desenuri, lumii pe care o vede, a generat autenticitatea instantaneelor surprinse în mișcarea vie. Marea sa capacitate de observație se concretizează în redarea iconică a esențialului. Fără ca pictorul să manifeste cinism, ea este prezentă în îngroșarea până la caricatură a trăsăturilor expresive. Compozițiile și portretele, dar și autoportretele, au accentele maliției și ale autoironiei artistului. Atmosfera localurilor de noapte sau mediul de viață evocat de Lautrec sublimează cu franchețe șocantă pitorescul unui Paris lipsit de ipocrizie. Montmartre descifrat de Lautrec devine celebru și intră în posteritate. Femeile surprinse în intimitatea atmosferei de bordel (*Femeile punându-și ciorapii* 1894, *Toaleta* 1896) dansatoarele vedetele cabaretelor (*La Goulue intrând la Moulin Rouge*, 1892, *Clownesse Cha-U-Kao* 1895), mișcarea dansului, instantaneele cântăreților (*Jane Avril*) siluetele de acrobați și cai în galopul arenei (*Călăreața de la Circul Fernando* 1888) sunt redate într-un grandios spectacol insolit, conceput cu accente de inimitabilă expresivitate. „French cancan"-ul, dansul la modă a vremii, veșmintele pitorești și coafurile montante, decolteurile adânci sau pălăriile pretențioase sunt alăturate fracurilor și jobenelor. Lautrec se încadrează privind siluetele în mișcare sub lumina reflectoarelor, în instantaneul mișcării dansului ori al gestului scenic.

Secvențialitatea compusă a imaginilor pictate ori desenate de Lautrec fixează ambianța interioarelor în care personajele se mișcă spontan. Relația cu cei din jur poartă amprenta secundei de viață. Personajele lui Lautrec sunt împreună, dar fiecare trăiește

Toulouse-Lautrec *La Goulue intrând la Moulin Rouge*

Henri de Toulouse-Lautrec
Portretul lui Vincent van Gogh

individua izolat în lumea propriilor gânduri și stări. Izolarea în sine însuși a personajelor observate de Lautrec în scene de viață mizere și în cele ale vieții trăite în colectiv relevă sentimentul singurătății individului în societate, chiar atunci când el este integrat fizic sau aparține societății prin formele vieții la care se raportă. Se cuvine a fi subliniat acest caracter particular al umanismului artei lui Lautrec relevat ca formă a dragostei de viață și de om a artistului, ca formă a comunicării sale cu ființele deznădăjduite în fața destinelor lor dramatice, a însăși relației lui Lautrec cu destinul și cu timpul.

Aportul lui Lautrec în cadrul morfologiei plastice

Maestru al desenului, Lautrec este un virtuoz al liniei. Cursivitatea acidă a contururilor se înscrie în pagină cu asemenea și asprimi expresioniste. Îngroșarea caracterelor formei, surprinderea gesturilor instantanee, arabescul dinamic al curbelor și contracurbelor fixează ritmuri inedite. Imprevizibile prin punerea lor în pagină, structurile compozițiilor lui Lautrec introduc parțial siluete care ies din cadru asemenea secvențelor de film, gesturi care se succed cu prospețime și spontaneitate. Viața cu dialectica sa internă, cu proiecția materiei desfășurate în mișcare este surprinsă în dimensiunea lumii vizibile și în secvența unică a trăirii individului. Energia încorporată formei

Toulouse-Lautrec *Toilete*

Toulouse-Lautrec *Arest de Bruant*

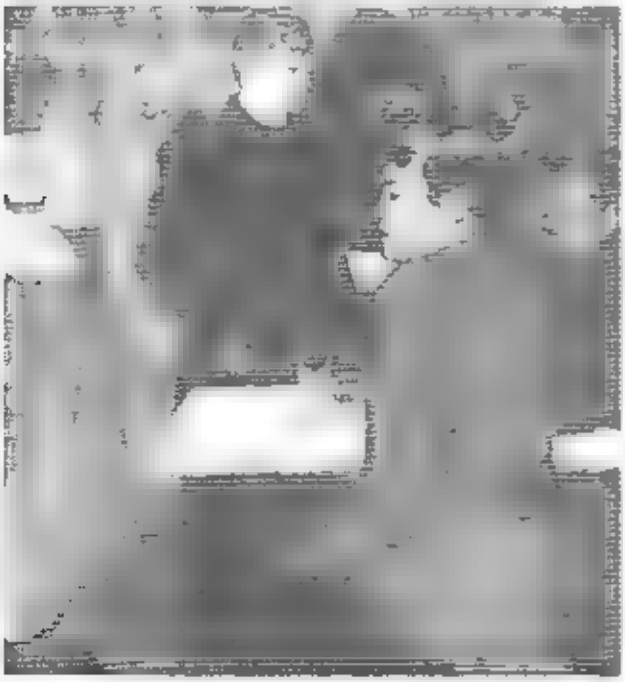
este inoculată de gestul rapid al creionului într-o concepție aparținând mai mult graficii decât picturii. În culoare, Lautrec folosește îndrăznelii surprinzătoare în aplicarea egală a tonurilor puternice. Totodată el uimește prin spontaneitatea dinamicii tușelor fremătătoare. Raporturi calorice de orange și verde, de galben și verde, de roșu și negru scânteiază și vibrează în luminozități și transparențe, în suprafețe plate, în plaje mari de culoare egale ca intensitate.

Delimitarea tranșantă a suprafeței de culoare prin contrastul cromatic sau luministic apare ca relevant în afișul *Mai Milton* din care pata luminoasă a personajului explodează pe fundalul contrastant al tonurilor închise. Afișul *May Belfort* șochează prin sinteticismul siluetei colorate în roșu, unica suprafață acoperită de pigment fiind în dialog cu grafia dungaturilor negre.

Afișele, litografiile și stampele lui Lautrec revoluționează fundamental concepția de culoare și de formă prin folosirea suprafețelor uniașe de culoare plată și incizată de contur. Nevibrate, nepicturale, ci decorative, plajele de culoare aplicate bidimensional ating maxima intensității pigmentare

Toulouse-Lautrec. *Afișul cabaretului Moulin Rouge*

Toulouse-Lautrec. *La cel de la Moulin de la Galette*



Toulouse-Lautrec. *Portretul Baronului De la Porte*

Se poate spune că Lautrec este cel mai mare desenator al generației lui. Grafierea concisă, precisă și nemiloasă a formei mișcă în suprafață [illegible] rea construcției formelor. Dinamica serpentinată a curbei și contracurbei, [illegible] are o [illegible] viziune de tip secvențial, încărcată de [illegible] expresie a vieții. Parisul [illegible] al secolului XIX-ea rămâne pecetluit în galeria personajelor pitorești, exuberante sau patetice ale chipurilor din imaginile-simbol ale picturii și afișelor de genul a celor lui Henri de Toulouse-Lautrec.

Avangarda artei moderne, conturată de creația postimpresioniștilor a [illegible] de [illegible] care se vor manifesta în pictura din primii ani ai secolului al XX-lea. „Artiștii blestemați" [illegible] în al căror destin dramatic nu le-a permis bucuria recunoașterii, au pus bazele semanticii moderne, au îmbogățit fondul uman și [illegible] artei europene cu [illegible] spiritului și cu opere de [illegible]. Impresioniștii au inserat imaginii plastice valorile emoției trăite în moment, vederea secvențială clipă de clipă, imagine de imagine, secvența de sine stătătoare. Postimpresioniștii au descoperit esențele, deschiderea intelectuală către crearea conceptelor morfologice. Fiecare dintre „artiștii blestemați" a fost un creator de sisteme și de axiome estetice, fiecare dintre ei a fost un luptător pentru instaurarea rigorilor profesionale și un pasionat creator în arta poetică.

SIMBOLISMUL

Reacțiile pictorilor contra crizei Impresionismului sunt vădite și în cadrul Simbolismului. Antiimpresionismul, datorat Neoimpresionismului și Postimpresionismului, s-a definit în căutarea și dorința păstrării cuceririlor pe linia culorii și luminii, dar cu scopul remedierii crizei formei instaurate de Impresionism.

Geniul inovator al lui Manet și al impresionismului pictorilor lui Monet și Renoir, talentul lui Pissarro, Guillaumin și al celorlalți pictori din grup au împins pictura pe trepte e înalte ale colorismului spectral și ale maximei luminozități și transparențe a tonurilor [illegible] culoare, dar cu prețul anulării rigorilor tradiționale ale construcției volumetrice a formei și a compoziției.

Fenomenul produs în pictură prin criza formei și compoziției a marcat apariția zonei speculative a esteticului.

Procesul intelectualizării tot mai pronunțate a artei prin spiritul științific și rațional al metodei introduse în pictură de Neoimpresionism, prin Seurat și Signac, a facilitat ieșirea picturii din criza formei și compoziției și redresarea ei, marcând, totodată, îndepărtarea picturii de emoție. Fenomenul punea de acord atitudinea artistului cu manifestări și programe estetice noi.

Impresionismul ca spectacol feeric al culorii a avut în continuare un destin excepțional pe firul colorismului postimpresionist al lui Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Degas și Lautrec sau contribuției fauvismului lui Matisse și a manifestărilor Expresionismului cromatic.

Observatori mai lucizi care au remarcat și semnalat cu grijă pericolul primelor manifestări ale Impresionismului în procesul distrugerii formei au fost unii artiști cu dominantă intelectualizantă, ale căror observații critice au sublimat stadiul Impresionismului care nu mai consemna în final decât senzația. Mai mult, Impresionismul produsese în pictura de șevalet dispariția compoziției monumentale, a compoziției cu temă și chiar a portretului.

Academiștii moderni, pictori la modă, foarte prețuiți în epocă, printre care se distinge Jules Bastien Le Page au lăsat note critice și au aderat la o pictură admirativă a realismului lui Courbet.

Pierre Puvis de Chavannes. *Iara*, fragment

Portretiștii de succes în epocă, dintre care se remarca pictorul Carolus Duran, și-au arătat opoziția față de Impresionism, rămânând însă sub semnul accentelor romanțioase.

În atacurile adresate Impresionismului, simbolismul s-a numărat printre orientările caracteristice ale momentului.

Simbolismul a conturat reacția împotriva crizei formei și compoziției impresioniste, dar și tendința antinaturalistă și împotrivirea față de pictura oficială.

Căile descifrării sinelui artistic, a zonei inconștientului și a iraționalului, încep să devină orizonturi estetice pasionante pentru pictorii dotați cu calități intelectuale pronunțate, uneori, chiar cu mai puțin talent creator sau dotație în planul inovației plastice. Pictorii considerați ca simboliști au manifestat predispoziție pentru zona metaforelor și simbolurilor literare, pentru filosofia artei. Acest culoar va zămislit grupări și orientări artistice populate de pictori consemnați de istoria artei ca reprezentativi pentru viziuni originale în gândirea artistică de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din secolul al XX-lea.

Puvis de Chavannes *Filosofia*. Hall-ul Bibliotecii din Boston

Printre artiști independenți, **Pierre Puvis de Chavannes** (1824 – 1898) s-a definit în aria picturii considerată clasicizantă. Viziunea monumentală a operei sale conturându-se ca singu ară în epoca.

După geniala operă a lui Delacroix, marile compoziții monumentale ale secolului al XIX-lea s-au datorat lui Puvis de Chavannes. Studiile făcute de pictor la Școala de Arte din Lyon, influența Nazareenilor și înclinarea artistului spre misticism vor defini viziunea simbolistă de mai târziu a pictorului. Ordonat și organizat, spiritul intelectual al lui Puvis de Chavannes a evoluat către pictura cu acoruri stinse, cu preferință pentru armoniile marmoreene de frescă. Deși își datora formația lui Delacroix și Chassériau, spiritul meditativ al lui Puvis de Chavannes și-a definit orientarea în pictura de șevalet către viziunea simplă, către marile structuri ale formelor, către coloritul în surdină. Puvis de Chavannes rămâne remarcabil ca decorator, pictorul nefolosind procedeul tehnicii de frescă, ci pictura în ulei pe pânză, maruflată (pânza fiind apoi lipită cu ceri pe peretele sau pe panoul pentru care pictura a fost proiectată). Marile compoziții realizate la Amiens, Rouen, Poitiers, Lyon sau Boston folosesc o viziune de tip clasicizant antic, cu sublinieri sintetice și ritmuri monumentale.

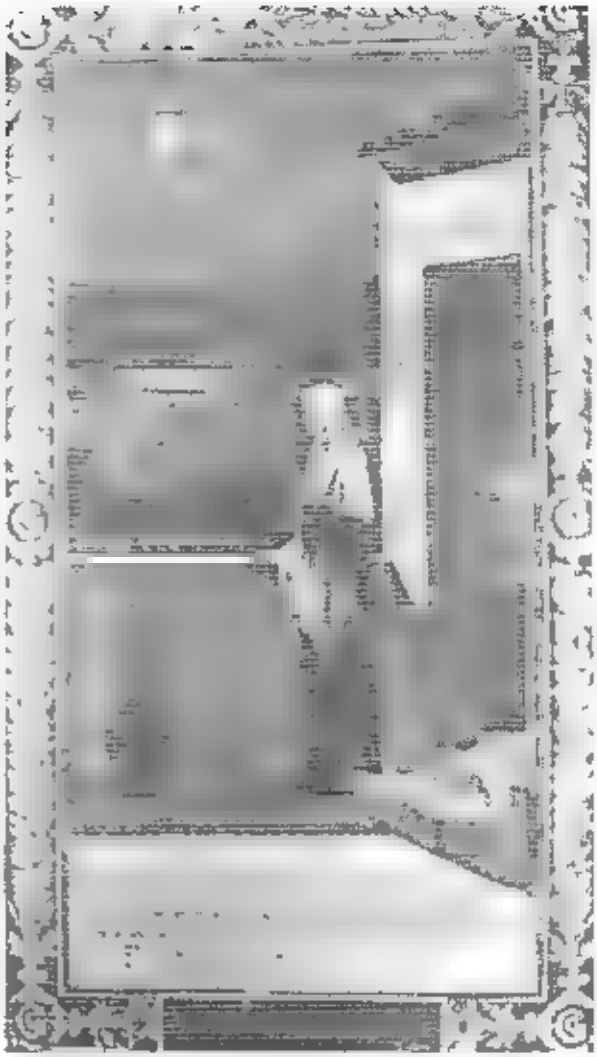
Sentimentul creștin, aproape mistic trăit de Puvis, este cuplat cu viziunea antică. Figuri de călugări, alegorii și simboluri populează o lume translată din realitatea recognoscibilă, într-o lume imaginară, cu accente mistice, ori metafizice. Printre ansamblurile cele mai apreciate sunt de amintit compozițiile dedicate *Legendei Sfintei Geneviève* pentru *Panteonul* din Paris. Liniștea sideral și transa metafizică a acestor compoziții fac remarcabile și singulare prin sentiment operele lui Puvis de Chavannes.

Pentru *Biblioteca din Boston*, pictorul a realizat un impresionant ansamblu de picturi în ulei pe pânză maruflata cu titlul *Muzele inspirând omenirii geniul uman, mesager al luminii*. Compozițiile corespund celor patru mari manifestări ale spiritului uman: *Poezia, Filosofia, Istoria, Știința*. Pictura în ulei pe pânză a compozițiilor impresionează prin monumentala viziune desfășurată pe marea suprafață a pereților scării Hall-ului Bibliotecii. Spiritul rațional și rigorile plastice ale marelui ansamblu degajă o puternică expresie umanistă, ecou al admirației pictorului francez pentru valorile culturii clasice elene. Expresia calmă a compozițiilor alegorice este completată de simbolurile poetice. Acordurile cromatice palide și lumina marmoreană evocă lumea eternei Helade, univers al liniștii și meditației. Muzele sunt grațioase au trupuri albe, imateriale, siluete evanescente, imaginate în plutire. Există un delicat ritm dansant, o lentoare a gestului suspendat în atemporal. Straniu a tăcere, liniștea spațiului eterat, străin secvențelor trecătoare și emoției efemere, aparțin unor dimensiuni „de dincolo". Acordurile grizate de albastru și albul rozul palid sunt aureolate de viziunea senină, de raportarea artistului la reperele ideale ale clasicismului. Încărcate cu discretă rezonanță afectivă, compozițiile monumentale de la *Biblioteca din Boston* sunt rezultatul unui laborios proces de meditație și decantare estetică. Viziunea monumentală a ansamblului include visul poetic, starea de meditație filosofică, universul metafizic al plutirii în atemporal și aspațial. Morfologic, Puvis conturează o formulă plastică foarte avansată pentru vremea sa prin modul tăiș

bazice neconvenționale precum mirosa de culoare sintetică, alternanța etajată a zonelor de culoare rece și caldă pentru susținerea tridimensionalului spațiului. Aportul lui Puvis de Chavannes fixează principii și legi valabile în pictura decorativă modernă. Dintre acestea este de semnalat principiul unității compoziționale bazat pe sinteza formei și aplicarea egală a suprafeței de culoare în scopul păstrării bidimensionalității peretelui și compensării și a sugerarilor de spargere a zidului. Culoarea primește în acest sens valori luministice și cromatice discrete, tocmai în scopul păstrării calității plate a zidului. Culoarea prea puternică primește o oasă și agresivă, creând efecte de spargere a peretelui. Un alt principiu considerat important de către pictor se referă la detaliile nesemnificative, inutile, în articularea estetică a ansamblului. Principiul fundamental urmărește ca efectul ansamblului să respecte spațiul bidimensionalității zidului. Opoziții de în re fundal și prim-plan să nu fie prea crude, deoarece efectele de găurire sau de spargere ale planului bidimensional creează efecte optice negative de tip perspectivic.

Întâlnirea pictorului cu Théodore Chassériau a fost hotărâtoare pentru debutul marilor decoratori ce îi vor consolida prestigiul în urma realizării compozițiilor monumentale de la Amiens, Marsilia, Poitiers, Paris, Lyon, Rouen sau Boston. În pictura de șevalet, Puvis de Chavannes a lăsat puține lucrări.

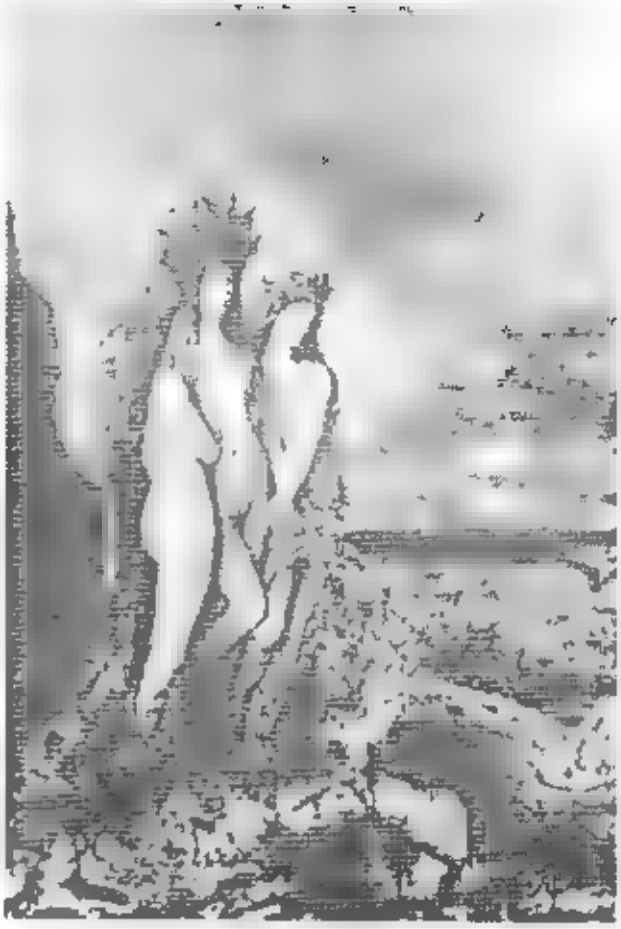
Sărmanul pescar expus la *Salonul* din 1881 a fost mult discutat pentru noutatea viziunii. Compoziția întrunește calitățile distinctive de monumentalist ale lui Puvis de Chavannes, impuse în pictura de șevalet printre confrați de generație. Caracterul modern al sintetismului picturii lui Puvis se impunea într-o epoca de maximă înflorire a vizionarului analitic impresionist nerecunoscut. Sinteza. Viziunea sa artistică originală formulează axe cardinale ale sentimentului de pietate și ale orizontului spiritului de tip meditativ și mistic. Sentimentul de singurătate, starea de concentrare și de adâncire în sine, expresia de umilință și atitudinea modestă definesc în *Sărmanul pescar* un personaj a cărui stare afectivă proiectează dimensiuni de tip simbolic. *Sărmanul pescar* pare, în acest sens, un *alter ego* al lui Puvis de Chavannes, un *ego* de natură creștină și mistică, trimițând spiritul meditativ și condiția spirituală a sfâșierii ce a lui Puvis de Chavannes



Puvis de Chavannes. *Istoria sfintei Genoveva*, detaliu. *Genoveva veghează asupra Parisului*. Panteon, Paris

Puvis de Chavannes. *Sărmanul pescar*. Louvru, Paris

Gustave Moreau. *Salomeea (Fantoma)*. Luvru, Paris



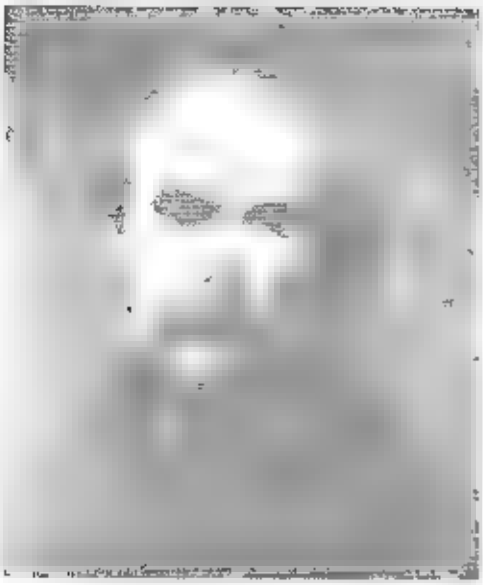
Moreau. *Sirenele*

spre adâncimea și sensurile filosofiei Sfântului Francisc din Assis.

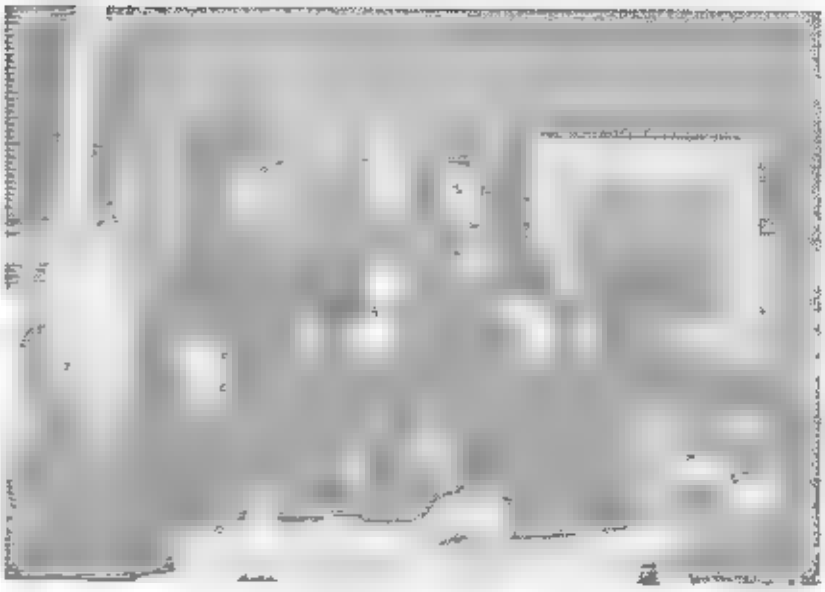
Tăcerea și pustietatea înconjură personajul izolat în sentimentul rugăciunii. Lumina și umbrele ce îmbălăzăă ansamblul par fixate în eternitate. Consistențele sunt dematerializate, culorile își pierd valențele strălucirii, umbrele clare primesc funcții metafizice. Viziunea austeră are rezonanțele afective ale unei profunde umilințe acceptate. Ființa umană se află în rugăciune, cu destinul său, singură în fața naturii aride. Pescarul este proiecția unei conștiințe desprinse de orice privilegii materiale sau bucurii ale savorilor vieții. Acordurile savante și subtile, armoniile paletei lui Puvis de Chavannes desfășurate în mari suprafețe plate de ocruri stinse și verzuiuri oxidate se succed către depărtata linie de orizont, în viziunea statică și împietrită a luminii. Strălucirea stinsă a albastrului celest acoperă mica suprafață superioară a compoziției, restul ansamblului rămâne în armonia catifelată a ocrurilor cu reflexe verzui.

Altă figură singulară, un alt pictor independent, este **Gustave Moreau** (1826 - 1898). Evoluția artistică a lui Moreau a fost punctată de câteva direcții de orientare: sub semnul influenței picturii lui Chasseriau, apoi a ecourilor picturii lui Leonardo Da Vinci și a temelor inspirate de Orient. Cercetător al literaturii medievale și renascentiste, Moreau a fost un pasionat căutător de simboluri, alegorii, de multe ori fantastice. Înzestrat cu mare putere de muncă, Gustave Moreau a lăsat mii de desene și picturi, impresionante printr-o fantezie fabuloasă, într-o viziune picturală cu prețiozități cizelate de bijuterie. Viziunea lui Gustave Moreau, infuzată de straniu, conturează uneori un anumit hieratism regizat, preferința pentru fuga de mișcare, fixarea pantomimică a atitudinilor în gesturi articulate asemenea unui spectacol scenografic.

Foarte bun pedagog, Moreau a creat o atmosferă foarte specială în atelierul său în care s-au format figuri cu totul excepționale ca Henri Matisse, Albert Marquet, Georges Rouault. Adevărată pepinieră de novatori, atelierul lui Moreau era căutat



Eugene Carriere, *Portretul lui Paul Verlaine*
Muzeul de Arte Vizuale, Boston



Henri Fantin-Latour *Colț de masă*

pentru concepția liberală și spiritul nuanțat al maestrului care știa să-și stimuleze elevii, dirijând mișcarea lucrului pe calea proprie a căutărilor.

Pe de altă parte, Eugene Carriere și Fantin-Latour, se disting în epocă prin prezența lor alături de impresioniști.

Eugène Carrière (1849 – 1906) oscilează între Simbolism și Realism, pendulând pe o viziune a recognoscibilului transfigurat de taina semiumbrelor, a interioarelor învăluite în intimitatea inserării sau a luminii de abat-jour.

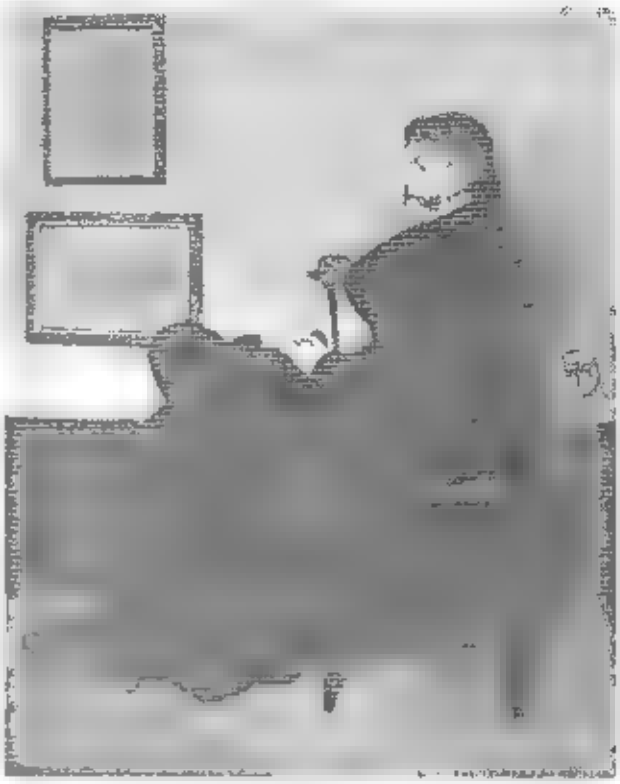
Apropiat de impresioniști, prin prietenie și prețuire **Henri Fantin-Latour** (1836 – 1904) a restabilit preocuparea pentru portretul de grup. Admirator al lui Manet, prezent printre pictorii grupului de la Batignolles, Fantin-Latour a reușit să surprindă compoziții cu caracter intimist, cu autentică valoare documentară și artistică. Portretele sale de grup evocă momente de o vitală autenticitate ale de grupul de la Batignolles al pictorilor și criticilor printre care Manet, Monet, Renoir, Bazille, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Compoziții ca: *Omagiu lui Delacroix*, *Lectura de la Batignolles*, *Un colț de masă*, *În jurul pianului* și compoziții cu caracter omagial dedicate unor mari creatori din cultura universală, reprezentativi pentru sfârșitul de secol XIX și deschizători ai epocii moderne. Pictorii, ca și scriitorii amintiți, deveniți ulterior celebri, se alătură compozitorilor de geniu precum Wagner, Vincent d'Indy, Emanuel Chabrier. Viziunea lui Fantin-Latour fixează fizionomii autentice și expresive, gesturi caracteristice surprinse într-o atmosferă intimă, dar eleganta caracteristică societății intelectuale a Franței, proprie ambianței culturale elevate a cafenele pariziene.

S-ar spune că vocația lui Fantin-Latour reușește să dea un contur particular acestei societăți boeme *La Belle Époque* surprinsă în parfumul relațiilor afective ale personalităților care i-au dat strălucire, este animată de fizionomiile acestora redate prin modalități plastice evocatoare ale realismului, îmbinat cu naturalismul. Frumoasa epocă înrădăcinată ca atare în istoria culturii și civilizației europene, glăsuiește prin compozițiile lui Fantin-Latour asemenea unui *remember* al prezențelor prietene trecute în neuitare cu halou misterios al momentului surprins și fixat în eternitate.

Respectul deosebit pentru **portretul de grup** admirat în tablourile muzeelor Olandei, considerații pentru pictura flamandă și o mărturie a veacului al XVII-lea, pentru portretele de grup realizate de Hals și Rembrandt au dirijat căutările lui Fantin-Latour către compoziții de tip muzeal. Totuși fotografia epocii, din care nu lipsesc chipurile ilustrelor personalități amintite ale contemporanilor lui Fantin-Latour, ne invită să constatăm obediența pictorului față de recognoscibilul reclamat în epocă. Chipurile modelelor păstrează autenticitatea trăsăturilor fizionomice. Chipurile lui Monet și Renoir, Rimbaud și Verlaine cunoscute din fotografii, sunt tratate în aceeași măsură cu respectul pentru detaliile fizionomice, ca și pentru particulara expresivitate a privirii, gestului sau

Whistler *Podul de la Battersea. Nocturnă în albastru și aur*
Tate Gallery, Londra

Whistler. *Portretul mamei lui Whistler*



Whistler *Portretul filosofului Thomas Carlyle*

farmecului fiecăruia dintre ei. Compoziții le sunt, în aceeași măsură, documente de neînlocuit ca și destăinuiri ale nimbului misterios care a aureolat ființele de geniu ale acestei ilustre pleiade de creatori și oameni de cultură.

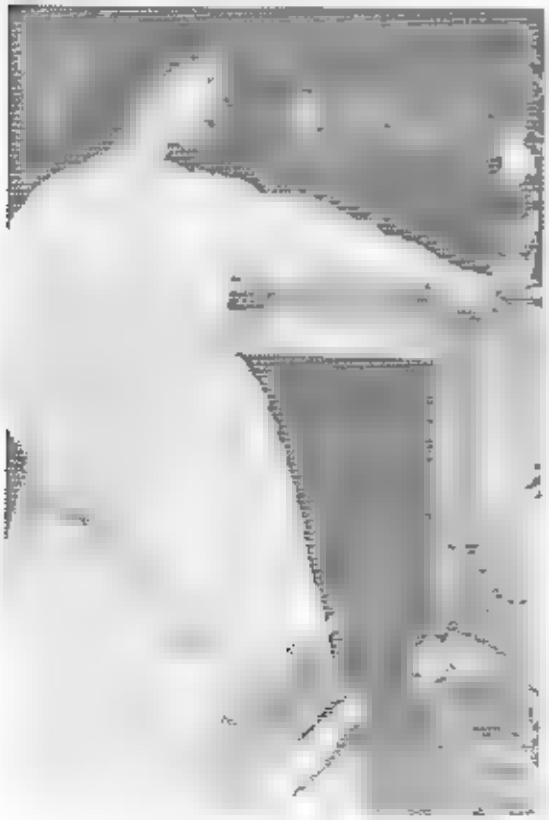
James Abbot McNeil Whistler (1834 – 1903). Originar din America, pictorul s-a stabilit în Anglia. Studiile urmate la Paris l-au făcut francez prin educație și l-au apropiat prin preocupări de grupul impresioniștilor. Disponibilitățile native pentru transparența și fluiditatea luminii i-au asigurat viziunea remarcabilă prin mari subtilități cromatice. Prieten cu pictorii grupului de la Batignolles, Whistler va reacționa asemănător cu aceștia, adeseori refuzând să-și prezinte lucrările la *Salonul oficial* din Paris.

Opera lui Whistler cuprinde numeroase peisaje marine, în fiecare dintre ele pictorul fiind preocupat să redea atmosfera caracteristică luminii difuze și cromaticii tonurilor irizate. Suprafețele de culoare urmează destinul picturii impresioniste: consistența materialității formelor dizolvându-se în cerane subțiri și transparente de culoare, asemenea ceții colorate. Poezia orizontului marin, misterioasa chemare a depărtării în timpul înserării fixează relații de o mare poezie între personajele situate la malul mării.

Portretistica lui Whistler prezintă tipologii cu precizări fizionomice, dar cu straniu expresii de evaziune din orice bătă și context (*Portretul mamei artistului în culori gri și în negru*, 1871 – 1872, Luvru Paris, *Portretul lui Thomas Carlyle* și *Portretul domnișoarei Cecilia Alexander*, 1872 – 1874, Tate Gallery Londra). Vă sălăcare sau melancolice, triste sau nostalgice, personajele lui McNeil Whistler, indiferent de vârsta lor biologică, au gravitatea reflecției filosofice.

Capodopera pictorului, *Fata în alb* sau *Fata albă* (*La fille blanche*, 1862), se refuză oricărei formule stilistice cunoscute. Prezentată la *Salonul Refuzaților* din 1863, lucrarea a produs efectul surprizei, urmate de o critică dezaprobatoare și de iritarea publicului. Tânăra, prezentată în rochia lungă albă, amplasată în verticala tabloului, pare să aibă proporții de unsprezece capete, silueta depășind mărimea naturală. Portretul ieșe din cadrul obișnuit al genului tradițional. Proporțiile inedite ale panzei înguste, compoziția pictorală a ungiată a tabloului subliniază grafia elegantă a siluetei albe desprinsă din ecranul acoperit de tona tăți argintii. Falgurii ușoare și fluide de sidefuri

Whistler *Fata albă (La fille blanche)*, National Gallery, Londra



Whistler *Tânără femeie în alb*, Tate Gallery, Londra

incorporă într-o bază de lumini imaterială chipul cu trăsături bine precizate ale fizionomiei. Singura zonă desenată cu minuțiozitate este chipul modelului cu părul bogat căzut pe umeri, cu privirea stranie ațintită spre depărtări. Simbolismul lui McNeil Whistler se degajă din relația paradoxală dintre material și imaterial, dintre recognoscibil și metaforă, dintre concret și fluid. Univers al realului și irealului, fata în alb pare a fi în același timp cu însăși și dedublarea de ea însăși și duhul său dematerializat, desprins din concret

Gustave Doré. *Ilustrație la opera lui Dante*

Asemenea unei transe hipnotice, privirea pierdută răspunde unei forțe magnetice venite din depărtări. Spiritul viziunar al expresiei ansamblului, hieratismul atitudinii sugerează proiecția ființei umane într-o oglindă metafizică.

Starea dublă perspectivare montantă și plonjantă a ansamblului, respectiv unghiul montant al siluetei de unsprezece capete al personajului, ca și al modificării formelor, apoi unghiul de vedere panoramic, proiectat asupra părții de jos a ansamblului, restabilesc relațiile dublei perspective renascentiste ale concepției bioculare a lui Pierro della Francesca. Mai mult decât atât, experiența perspectivei inverse din stampa japoneză se insinuează în răsturnarea planului pe care este așezată silueta albă. Efectul crește o dată cu senzația de straniu datorită alungirii personajului până la limita superioară a cadrului, ca și când eroina ar fi concepută să iasă din ambianță și să se înalțe în afara spațiului fizic al tabloului. Pictorul cuplează pătimașa chemare pentru subtilitățile picturii, considerat domeniu al culorii și al armoniilor transparente, cu seducția pentru straniul de tip prerafaelit și pentru transa metafizică. Mixarea rezolvărilor compoziționale de perspectivă și de spațiu plastic constituie un complex subiect morfologic abordat de Whistler într-o perioadă deplină a experimentelor impresioniste.

Problema cromatică a albului, abordată de Whistler în portretul *Fata în alb*, este una dintre cele mai dificile sectoare ale culorii. Alburile colorate și ușoare, griurile reci și calde, subtilitățile de substanțialitate pigmentară ating rafinamente de știință savantă a culorii. Calități le native ale lui Whistler sunt dublate de tehnicianul performer și de intelectualul estetul de înaltă aristocrație. La curent cu experiențele londoneze ale picturii prerafaelite și cu noutatea excepționalului rafinament al stampei japoneze, Whistler și-a dirijat ani de zile experiențele cromatice către speculații estetice. Titluri ca *Nocturnă în bleu și verde* ideea de cicluri impresioniste bazate pe „motive" reluate în decursul zilei, ca și lucrări cu titluri ca *Simfonia în alb* îl proiectează pe Whistler spre înțelegerea muzicală a culorii, către fluiditatea și transparența efectelor de anvelopă aeriană. Uneori, datorită paletei pastelate și formei ei estompate, pictura sa apare ca adevărat univers al notațiilor muzicale.

Gustave Doré (1838 – 1883), remarcabil îndeosebi datorită operei sale de ilustrator, a realizat un mare număr de xilogravuri (gravură pe lemn). Dedicate subiectelor biblice și capodoperelor de literatură universală (*Don Quichotte* de Cervantes) și operelor lui Dante și Rabelais. Compoziții bogat structurate, cu forme având sensuri vectoriale dinamice, construiesc în planul interpretării o viziune stranie, încărcată de simboluri filosofice și literare, de metafore plastice, impresionante prin fabulosul și fiorul misterului.

SIMBOLISMUL ȘI GRUPUL NABI ȘCOALA DE LA PONT-AVEN

La origine, *Nabis* (*Profeții*) au fost uniți în jurul lui Gauguin la Pont-Aven, iar spre 1890 și-au arătat dorința de reînnoire a picturii.

Definirea picturii simboliste ca univers de semne și simboluri a primit interpretarea de „ideistă, sintetică, subiectivă, decorativă" în comentariile criticului Albert Aurier, în anii 1891 – 1892. Printre pictorii simboliști, criticul îl aprecia pe Gauguin drept unul dintre artiștii premergători curentului Nabis precum și pe Odilon Redon ca aparținând al orientării

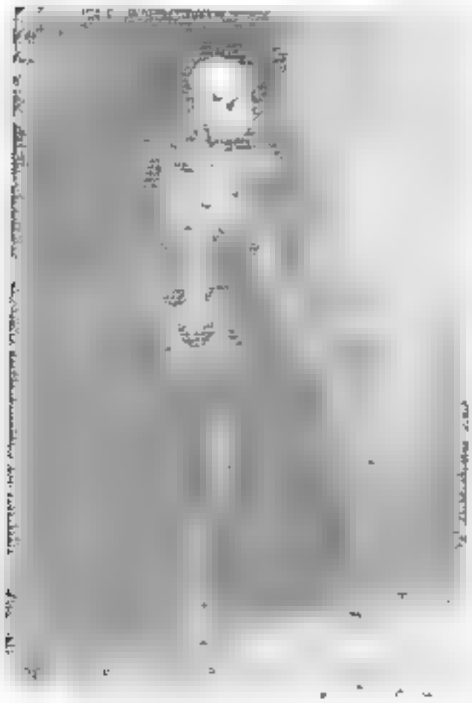
A doua generație de pictori simboliști înregistrează numele grupului de artiști care s-au numit *profeți*. **Nabi** semnificând profet în ebraică, a cuprins numele pictorilor **Sérusier, Denis, Ranson, Roussel, Bonnard, Vuillard**. Orientarea grupului a avut ca scop estetic ieșirea picturii din criza impresionistă, prin îndepărtarea de senzaționalitatea și efectele instantaneității.

În cadrul orientării grupului *Vizionarismul oniric* este reprezentat de **Odilon Redon** (1840–1916). Născut la New Orleans, cu mama creoloaică, pictura se va forma sub semnul admirației pentru De acroix, după a cărei operă realizează numeroase copii. Coloritul subtil al miniaturii persane îi îmbogățește înțelegerea plastică și sensibilitatea cromatică. Le completează paleta cu rafinamentul unor delicate tonalități de violeturi transparente de roz, orange și verde sidefiu. Redon, deși lucrează mult după natură, a evoluat ulterior către imagini populate de apariții și viziuni cu semnificații onirice, uneori înspăimântătoare. Fiind unul dintre precursorii care anunță Suprarealismul, Redon cultivă iraționalul, vizionarismul, apariția imaginilor de vis și de coșmar, onirismul dezlănțuit.

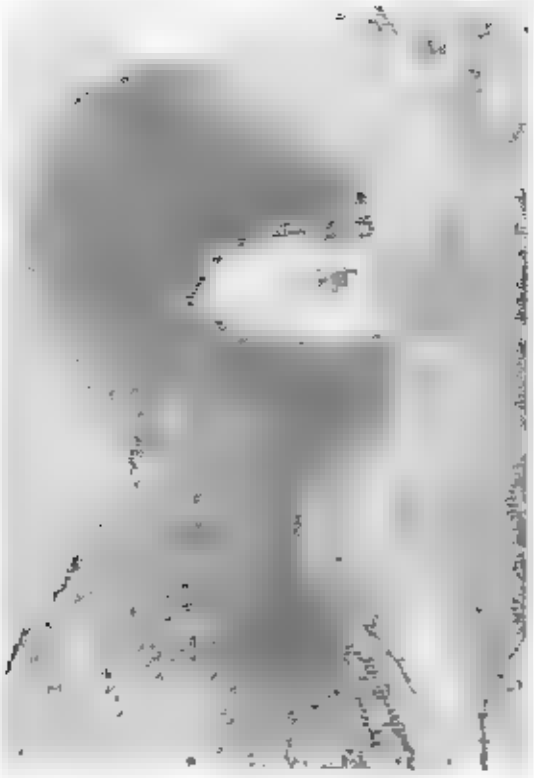
Confidențele artistului întrunite în jurnalul său, intitulat „Către mine însumi", se referă nu numai la procedee specifice artelor plastice, ci și la semnificații estetice și la destinul creator. O contribuție interesantă

Redon, *Ciclop*

Odilon Redon *Sensler*



Redon *Nălucă*



Redon. *Armură*, Metropolitan Museum of Art New York

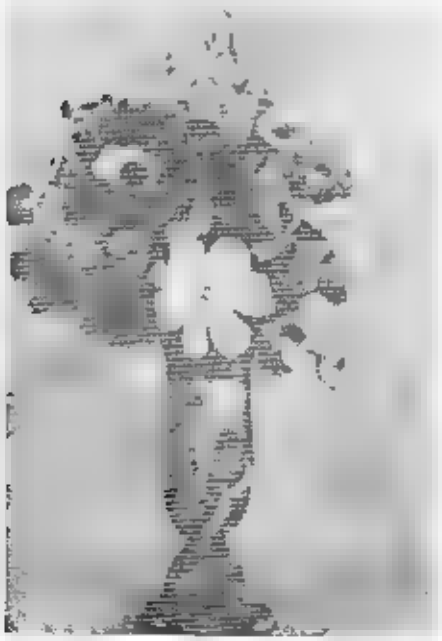
și neobișnuita a lui Redon se referă la relația artistului cu subconștientul și la efectele acestuia în artă. În acest sens, Redon afirmă: „Nimic nu se face în artă numai prin voință. Totul se realizează prin supunerea docilă în fața subconștientului"

Printre operele lui Odilon Redon, compoziții ca cea intitulată *Ciclopul* obsedează prin fantasmul monstruos, îmbinat cu poeticul și cu senzualitatea stranie. Viziunea atinsă de morbid este susținută de coloritul de tip pictural, de paleta ca dă a armoniilor catifelate cu accente cromatice și stilizări de tip insolit. În cazul compoziției *Ciclopul*, ochiul negru, semn simbolic aflat pe fruntea personajului, se definește ca accent siderial și punctează întreaga masă cromatică a ansamblului. Odilon Redon este creatorul viziunilor de coșmar, dar și al vizionarismului liric. Imagini intitulate *Vălmăș*, *Schelet*, *Floare de mărăștină*, *Armura Patanjen*, *Cap misterios*, *Copil și aurora boreală*, *Vas pentru ars tămâie* includ nu doar afinități pentru sensuri literare, Redon manifestă predispoziții evidente spre morbid, un afect legat de macabru și de obsesii de coșmar. Mirajul fantasticului îi direcționează speculațiile estetice către opusul universului populat cu năluci, într-un vizionarism de tip oniric, inspirat de flori transfigurate în poeme cromatice cu accente luministice de tip simbolic, floarea devenind reflexul fragil al tăinuitului universului trăirilor emoționale.

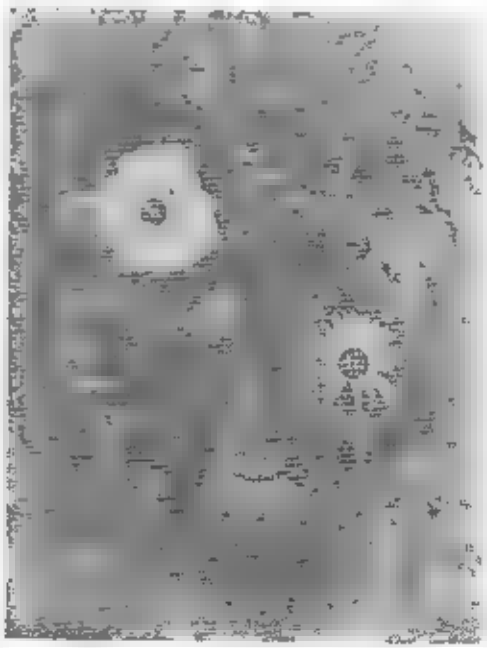
Pictorul se dedică și litografiei, realizând imagini cu caracter religios (*Apocalipsa Sfântului Ioan*, *1899*), literar (*Lui Edgar Poe*, *1882*) sau onirice (*Ochiul*, *1879*).

Dintre pictorii nabiști, personalitățile remarcabile sunt **Maurice Denis**, **Pierre Bonnard** și **Edouard Vuillard**.

Redon. *Fete cu anemone*



Redon. *Floare în vază*

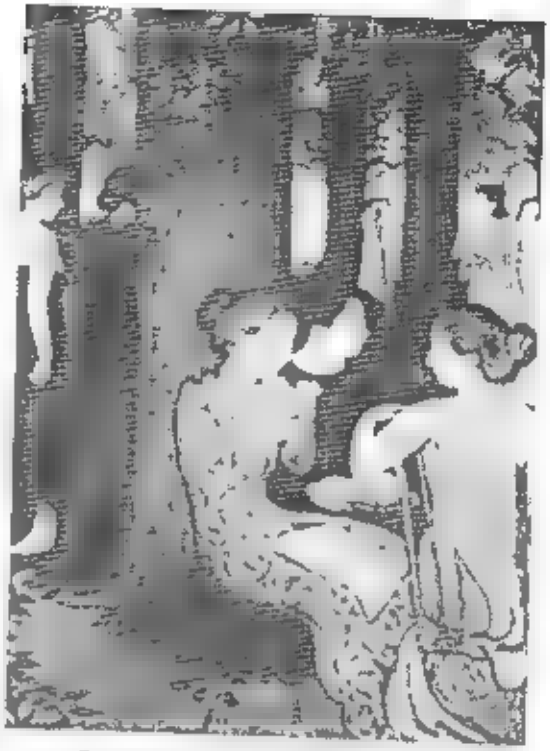


Maurice Denis (1870 – 1943). Format la școala lui Puvis de Chavannes, dar atent și la decorativismul lui Gauguin, Maurice Denis a realizat o sinteză în care a explicat semnificații idealiste de tip religios, devenind luptătorul activ pentru arta sacră. Catolic fervent, și-a consacrat un mare număr de opere ideii religioase. În 1919, pictorul fondează Atelierele de Artă Sacră și este ales membru al Academiei de Arte în 1932.

Printre compozițiile cu caracter religios sunt de amintit *Paradisul* și *Bonaventura*.

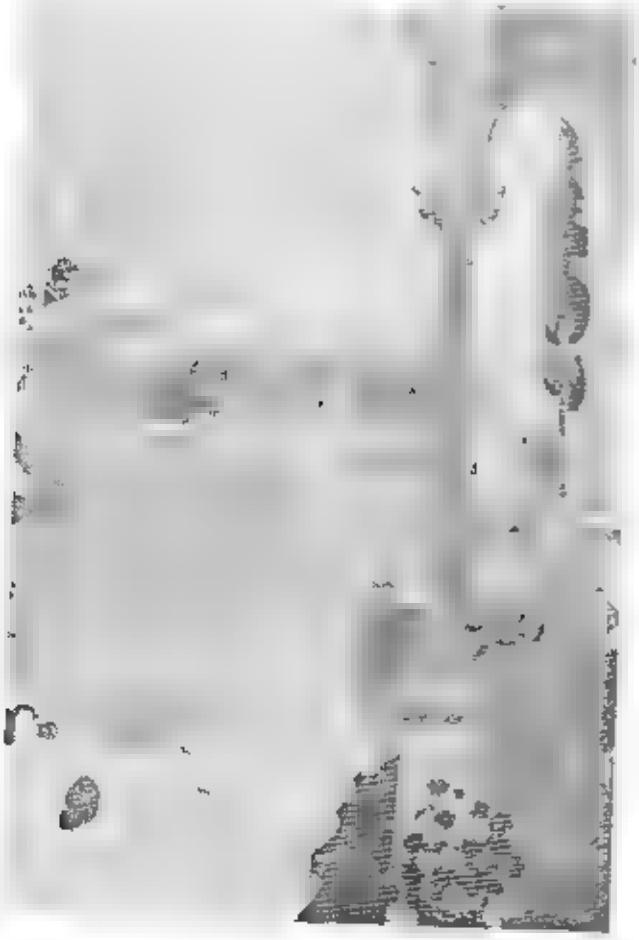
În compozițiile murale, pictorul a ținut seama de ierarhia calitativă a importanței simbolurilor. Unele dintre ansamblurile monumentale au cuprins proiecte de pictură și de vitralii, de ornamente liturgice, proiecte de obiecte de cult. Maurice Denis a realizat o serie de ilustrații, dintre care *Suita pentru Sfântul Francisc din Assis*, *Suita pentru viața Sfântului Dominic* și pentru unele cărți ale lui D'Annunzio.

Viziunea stranie a picturii lui Denis ilustrează ecouri metafizice, ambianța poetică și filosofică a

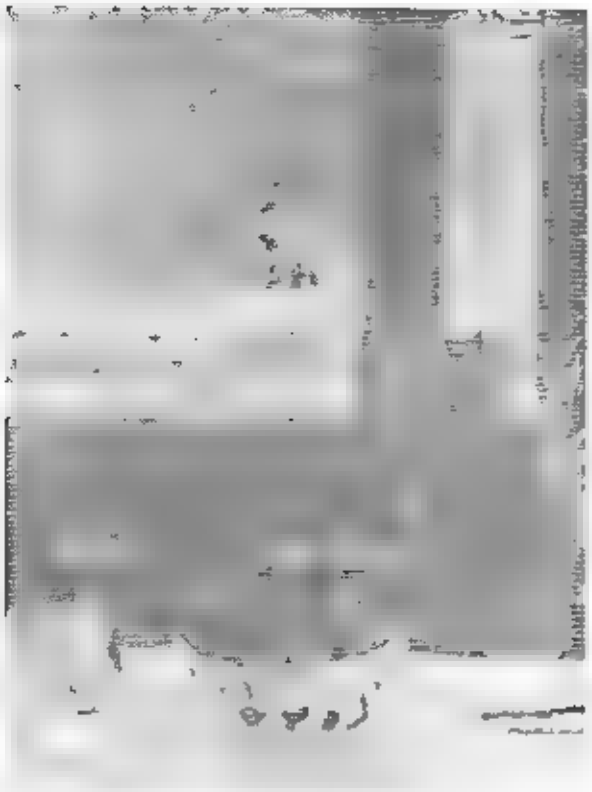


Denis. *Muzele*. Muzeul de Art Modernă, Paris

Maurice Denis. *Istoria lui Psyche*



Edouard Vuillard. *Valentin și Misia*. Colecție particulară, Paris



Pierre Bonnard. *Interior*

stări de reverie și de meditație. *Muzele* (1893, Musée d'Art Moderne, Paris) este o compoziție a cărei imagine construiește dublarea valențelor unui recognoscibil monumental cu statica ființelor pătrunse în atemporal. Dialogul dintre real și metafizic alunecă uneori în decorativism, amintind semnificațiile arabeske din *Artei 1900*.

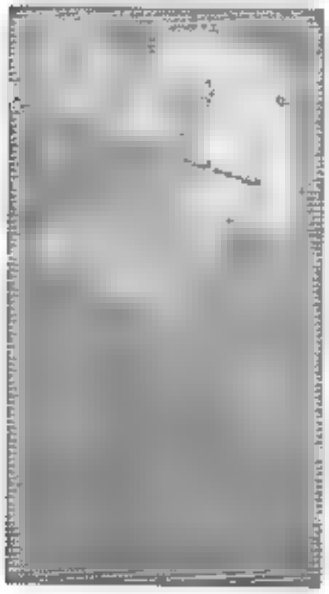
Contribuția lui Maurice Denis la teoria artei fixează repere fundamentale pentru colorismul modern, concepția pictorului anunțând traseele cardinale ale orientării fauve.

Pierre Bonnard (1867 – 1947). După studiile de Drept, Bonnard intră la Școala de Belle Arte și împreună cu Vuillard, Denis, Ranson, Valloton, Serusier și Roussel, formează grupul de Navișu.

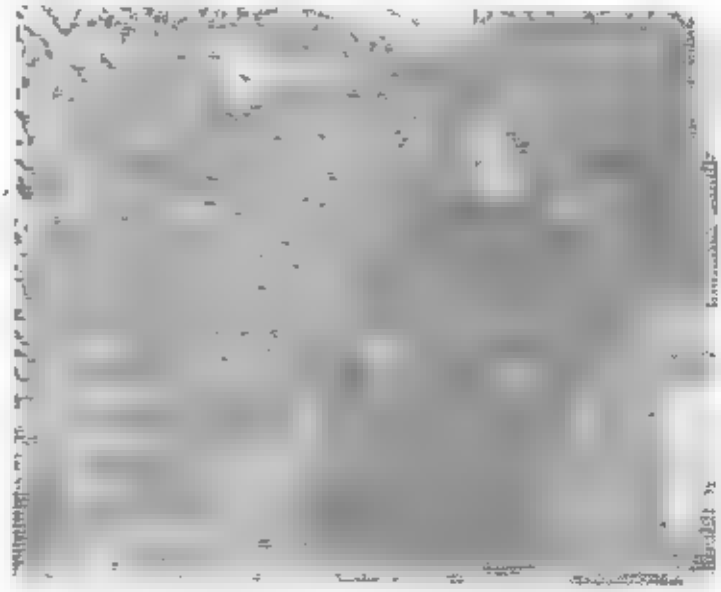
Personalitatea lui Bonnard a cunoscut gloria către 1935. Pictorul a lăsat o operă importantă nu numai în domeniul picturii, ci în aceeași măsură în tot ceea ce a realizat în cadrul artelor grafice. La început a fost influențat de Gauguin și de gravurile japoneze. Operele acestei perioade (1890 – 1900) se caracterizează prin tonuri luminoase și printr-un desen stilizat, amintind viziunea lui Degas și Lautrec. Subiectele inspirației din această perioadă au aceeași sursă: scene de pe străzile Parisului și din cafenele, săli de concerte, cum ar fi lucrările *Moulin Rouge*, *Jardin de Paris* (1896). După ce a abandonat acest tip de subiecte, către 1900 se consacră scenelor de interior și de viață familială. Pânzele din această perioadă au un delicat joc de lumini și umbre, câștigând în expresivitate poetică, armonie și luminozitate. Printre lucrările celebre ale lui Bonnard, aparținând ultimei sale perioade de creație (1900 – 1947), se pot cita *Surasul* (1920), *Corsajul roșu* (1925), *Colț de sufragerie la Cannet* (1932).

Opera grafică a acestui artist este la fel de importantă ca realizările din cadrul picturii de șevalet.

Vuillard. *Pori[illegible] la doamna Se[illegible]*



Vuillard. *Mama și sora artistului*
Museum of Modern Art, New York



Aș[illegible]le, [illegible] grafi[illegible]le [illegible]straţiile de carte relevă disponibi[illegible] [illegible]ică și forţa expresivă [illegible]berate de acade[illegible] mismul [illegible]ent [illegible]onal

V[illegible] cromatică în pictura lui Bonnard dez[illegible]vă [illegible]mai [illegible] tonuri [illegible] surde, cât [illegible] culorile [illegible]sorbante [illegible] reflectorizante. Paleta spectrală este susţ[illegible] [illegible]mon[illegible]os, doza[illegible]le cantitative și de calitate fixând [illegible]nedite raporturi. Bonnard optează pentru colo[illegible]rul proaspăt și [illegible] puri. Raporturi de comple[illegible]mentar[illegible] [illegible] suprafeţe [illegible]brante de albastru ultramarin sau [illegible] [illegible] [illegible] de fuze de orange și ocru [illegible] [illegible] [illegible] delicate, în surdină.

Personajele lui Bonnard sunt visătoare sau desprinse pentru o clipă din ambianţă ca într-o secvenţă răpită [illegible] de pictor.

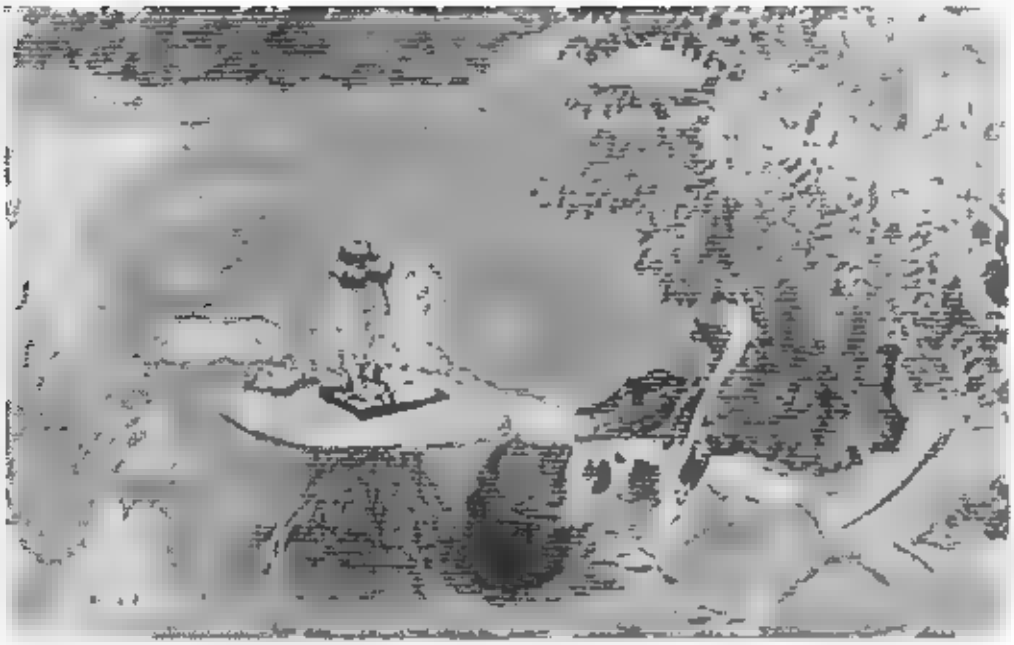
Imag[illegible]ile pictate de Bonnard sunt animate de spiritul ușor ironic al pictorului, de scrutarea subtil mai ţioasă adresată vieţii și umanităţii din jurul său.

Pr[illegible]virea interioară a lui Bonnard destinată vieţii radu[illegible] [illegible] versul feer[illegible]c al colorismului încărcat de timbrul poet[illegible]c al sensibilităţ[illegible] [illegible]ingenue și al fantaziei picturale neobos[illegible]te.

Edouard Vuillard (1868 – 1940) l-a cunoscut pe Maur[illegible]ce Denis, prezenţa acest[illegible] a influenţându-i viziunea simbo[illegible]stă de mai târziu. Format la Academia Julian, pictorul a fă[illegible] parte din **Grupul Nabiștilor** împreună cu Bonnard și Roussel. Numeroasele sale portrete, peisaje și vederi de interior, acestea din urmă defin[illegible]te prin ambianţă confortabilă, completează activitatea sa de decorator la palatul Chaillot și la Comédie des Champs-Elysées. Câteva dintre tab[illegible]ourile lui Vuillard, dintre care se cuvin amintite *Autoportret, O alee în Bois de Boulogne, Portretul doamnei Sert, Mama și sora artistului* sunt imagini încărcate de o bogată picturalitate și o sensibilă vibraţie [illegible]ministică. Simbo[illegible]smul lui Vuillard este regăsibil în expresia de stranie metafizică, înrudită cu cea a viziunii lui Maurice Denis. Personajele sale par pătrunse de fluidul comunicării cu o lume invizibilă. Stranul atitudinilor înremenite în poziţii de instantaneu se desprind din d[illegible]mensiunea spaţiului și timpului cognoscibi[illegible]. Ambianţa intimă se transformă în metaforă fi[illegible]osofică a medi[illegible]taţiei asupra existenţei și nonexistenţei, a timpului scăpat din dimensiunea sa fizică. Gestica înmărmurită în fixaţie intră în atemporal

Bonnard. *Flori*

Bonnard *Femeia cu corăgi negri*



Bonnard *Femei în grădină*

Semnificațiile filosofice antrenează și alimentează substanța afectivă și emoțională a personajelor și obiectelor lui Vuillard. Colorismul acestui pictor, înrudit ca paleta cromatică a lui Bonnard și a lui Maurice Denis, conturează un univers de tip pictural, cu game calde, a căror intensitate cromatică, asemănătoare cu vibrațiile sonore de violoncel, înzestrează culoarea cu timbrul muzical.

Bonnard. *Palmierul*

GERMANIA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

ACADEMISM REALISM IMPRESIONISM SIMBOLISM

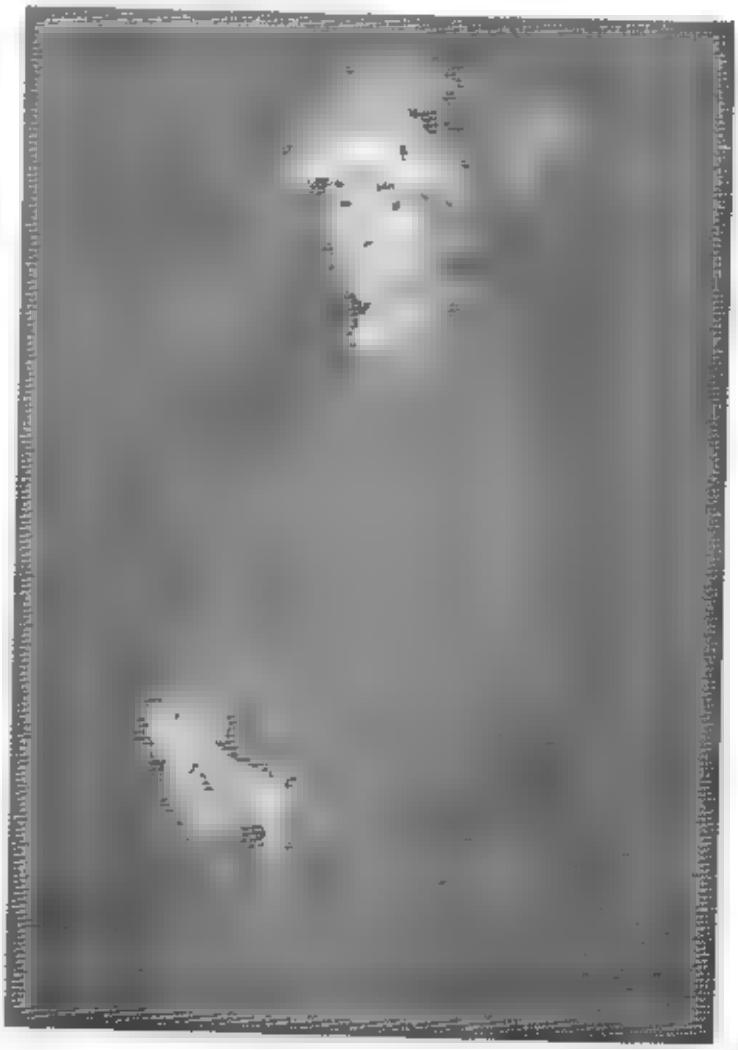
PICTURA ŞI SCULPTURA

Wilhelm Leibl (1844 – 1900), considerat şeful *Şcolii de la Munchen germane*, aparţine generaţiei de pictori influenţaţi de realismul lui Courbet. În urma călătoriilor şi a studiilor efectuate la Paris, pictorul s-a stabilit la Munchen, apoi mai târziu în Câmpia Bavareză, unde inspirat de viaţa ţăranilor germani a realizat portrete şi scene de interior. Printre operele pictorului german se remarcă *Trei femei în biserica* (Muzeul de Artă din Hamburg), *Portretul doamnei Gedon* (Neue Pinakothek din Munchen), *Portretul satului Tărăncuţa din Dachau*. Viziunea lui Leibl adâncă în detalii aspectele caracterelor şi viaţa patriarhală a satului german, portretele tipurilor caracteristice societăţii şi ambianţei germane din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Wilhelm Leibl. *Portretul fetiţei*

Adolph von Menzel (1815 – 1902) rămâne în istoria artei germane ca unul dintre principalii ilustratori ai epocii lui Frederic cel Mare, el fiind autorul ciclului de lucrări intitulat *Istoria lui Frederic cel Mare*. Pictor şi desenator, Adolph Menzel este creatorul unei vaste opere de gravuri, însumând 400 de xilogravuri şi 600 de litografii. Operele create de Adolph Menzel, influenţate de viziunea realistă a picturii franceze, dar şi de ecourile Impresionismului şi Neoimpresionismului, sunt pictate cu mic tuşe cu efecte şi accente luministice. Dintre cele mai

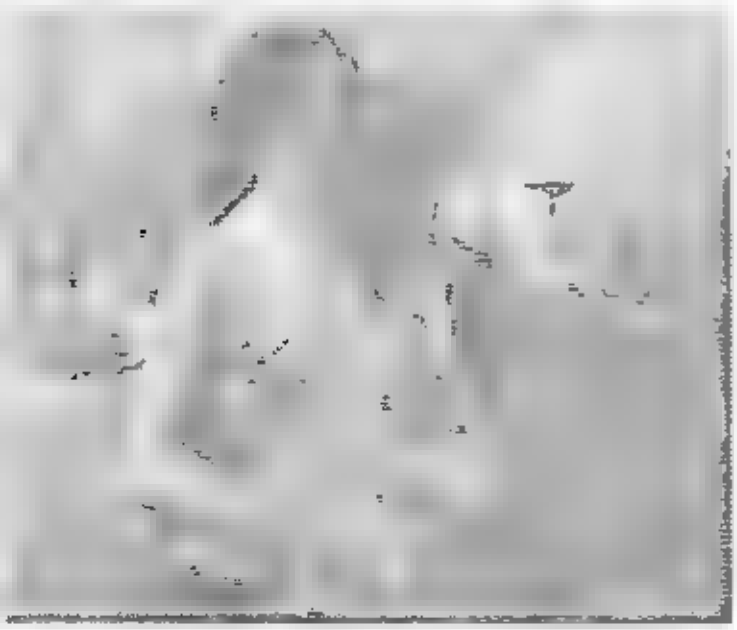
Wilhelm Leibl. *Nepoata pictorului Lina Kirchhoffer*. Neue Pinakothek Munchen



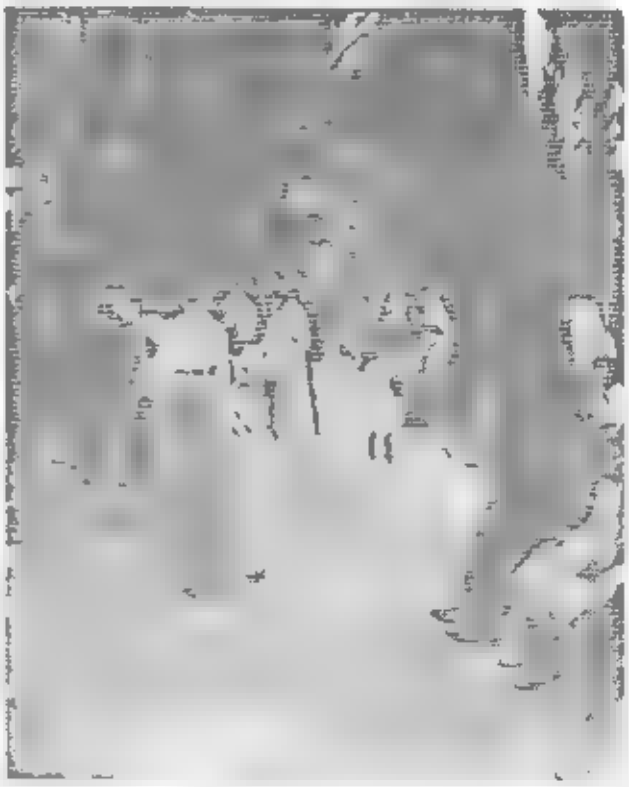
Adolph Menzel *Concertul de flaut*

cunoscute lucrări, compoziția *Masa rotundă la Sans-Souci* evocă o scenă petrecută între Voltaire și Frederic cel Mare, desfășurată sub semnul admirației și prieteniei purtate marelui scriitor francez, scenă imaginată în ambianța unei mici săli din castelul Sans-Souci. *Concertul de flaut*, compoziție tributară spiritului Rococo, surprinde un moment din desfășurarea unui concert pentru flaut și clavecin susținut în sala de muzică a unui castel princiar, în ambianța elegantă, caracteristică spiritului aristocratic al secolului

Lovis Corinth *Autoportret cu modelul*



Max Liebermann. *Aleea papagalilor*

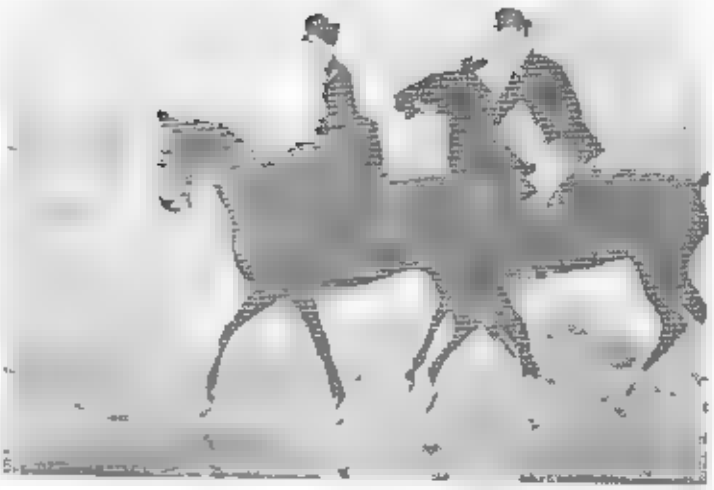


al XVIII lea. Interpretarea serioasă a pictorului față de nararea mărunțioasă a vestimentației, mobilierului și gesturilor dintre personaje, prezentarea de tip anecdotic a subiectului conturează limitele capacității transfigurator-artistice și expresive ale lui Adolf Menzel.

Subiecte inspirate din viața societății aristocrate coexistă în opera lui Menzel cu tablouri ca *O fierărie în sat*, scenă de gen, evocatoare a vieții modeste a lucrătorilor germani.

Atmosfera Rococo a saloanelor aristocrate este la fel de solemnă și răgăloare ca și atmosfera de lucru a muncitorilor din atelierul de fierărie. Menzel este un observator atent al realității, dar, totodată, capabil să fibreze în spiritul artei din epoca lui Frederic cel Mare. Fastul curții imperiale, minuțioasa strălucitoare a ansamblului și de muzică, precum și efectele de lumină o prezintă pe Menzel ca pe un admirator al timpurilor de la trecutul Germaniei. În aceeași măsură, el este și un receptiv și atent observator al condiției mizere a lucrătorilor germani. Menzel răspunde, astfel, primei mișcări de emancipare a picturii orientată către adevărul observației și către libertatea exprimării.

Max Liebermann. *Portretul lui Herman Cohen*



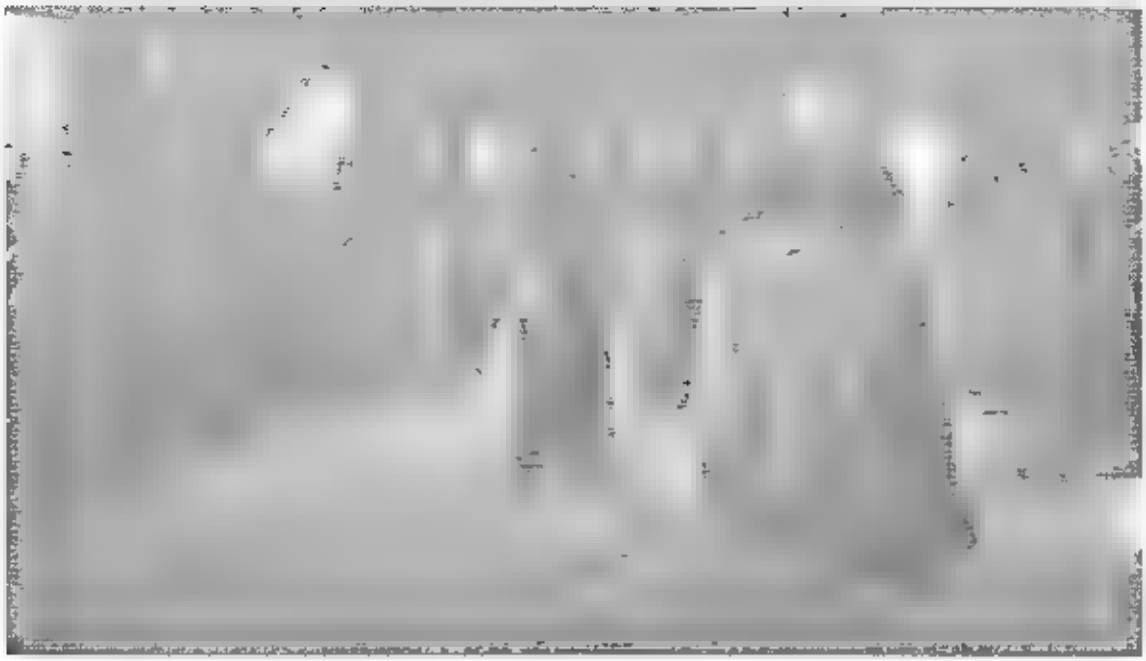
Max Liebermann. *Plimbare pe plajă*

El este primul pictor realist german al timpurilor moderne.

În compoziția de gen, Menzel s-a dovedit un observator atent al vieții sociale și al naturii, preocupat fiind de atmosfera, lumina și ambianța locurilor (*Piazza d'Erbe din Verona*). După revoluția din 1848 – 1849, pictorul a realizat compoziții omagiale, ca cea intitulată *Funeraliile celor căzuți în zilele de martie* (1848).

Opțiunea estetică favorabilă observării obiective a realității și inserția acesteia în pictură, uneori atingând supărătoare exactități, îl situează pe Adolf Menzel printre artiștii reprezentativi ai sensibilității germane.

Max Liebermann (1847 – 1921), principalul reprezentant al *Impresionismului german*, a provocat încă de la primele sale opere reacția violentă a criticii datorită viziunii cu caracter social influențate de Realismul francez. Etapele evoluției picturii lui Liebermann stau sub semnele Barbizonismului și a tehnicii impresioniste. Compoziția *Țesătoarele*, scenă de gen cu numeroase personaje prezentate într-un moment al activității în atelierele de manufactură germane, se apropie prin conținut și modalități plastice de soluțiile pictorilor de la Barbizon. Interesul pictorului german pentru aspectele vieții modeste a lucrătorilor, evocarea ambianței terne și a climatului cenușiu definesc o orbită stilistică apropiată de caracterul critic al Realismului. Compoziția *Cartier de evrei în Amsterdam* (Colecția M. A. Rothermund, Dresda) ilustrează în aceeași măsură interesul pictorului pentru conținutul unor aspecte particulare ale realităților



Max Liebermann. *Tăietorii de lemne*

societăţii vremii sale. Totodată, efectele picturale ale tuşelor pun în evidenţă preocuparea pictorului pentru calităţile materiei cromatice a picturii. Aplicată în gest dinamic, culoarea este dispusă în strat gros, păstrând consistenţa pigmentară evidentă. Unele intervenţii păstoase par a se datora cuţitului de paletă şi aplicării directe a culorii din tub fără pregătirea prealabilă pe paletă. Tuşele, fluide sau alert ritmate, aplicate în alăturări spontane, acordurile cromatice de tonuri calde şi reci, de orange şi verde, coexistă cu paleta care dă a tonurilor de siena sau cu petele de negru. Subiectele operelor sale sunt inspirate în cea mai mare parte de viaţa şi natura germană, ca şi de peisajele localizate geografic. Liebermann observă atmosfera umedă a cerului, colţurile de pământ acoperite de floare

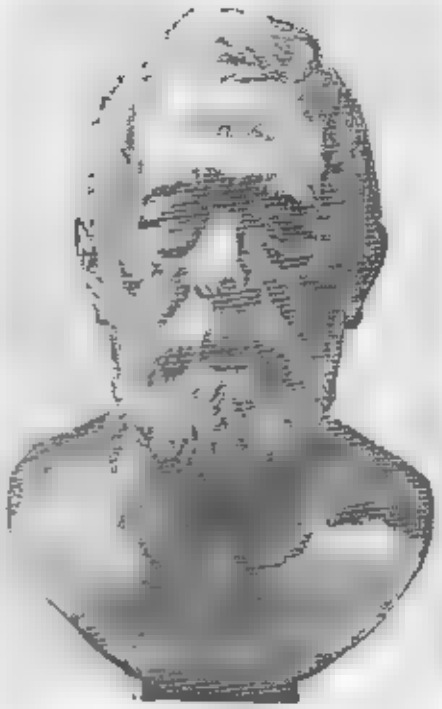
Max Liebermann. *Cartier de evrei în Amsterdam*

Max Slevogt. *Autoportret*

Apropiat Impresionismului prin prietenia cu Liebermann, pictorul german **Max Slevogt** (1868 1932) a lucrat la Berlin pictură de șevalet și pictură murală. Interesat de grafică, Slevogt s-a lansat cu pasiune în ilustrația de carte, păstrând viziunea impresionistă.

Lovis Corinth (1858-1925) a aderat la figurativul influențat de Impresionism. Tabloul *Autoportret cu modelul* ilustrează evocator modalitățile plastice specifice picturii impresioniste: pensulația aparentă și alertă, ruperea tonului, surprinderea secvenței de viață, instantaneul mișcării.

Adolf von Hildebrandt (1847 1921), sculptor și teoretician, a fost preocupat îndeosebi de studiul artei antice și al Renașterii. Teoria sa clasicizantă a intenționat să reînoiască statuara monumentală germană în cea de-a doua jumătate a veacului al XIX-lea, având ideea fundamentală susținerea principiului *formei pure*. Principiile teoretice ambițioase ale sculptorului nu au fost susținute practic în arta sa, Hildebrandt nereușind a ieși din caracterul artificial al Academismului. Printre operele realizate se numără *Tânăr nud* (1884) și bustul lui *Arnold Böcklin* (1897).



Adolf von Hildebrandt *Portretul lui Arnold Bocklin*

Max Klinger. *Monumentul lui Beethoven*

Max Klinger. *Mama moartă*

Max Klinger (1857 – 1920), pictor, sculptor, gravor și teoretician de artă, este un susținător al *Simbolismului mistic* îmbinat cu trăsături naturaliste. În pictură Klinger a continuat linia alegoriilor și simbolurilor artei lui Böcklin.

Opera grafică se desfășoară în cicluri de *acva-forte*. Dintre acestea, *Viața* (1881 – 1884) și *Drame* (1883) tratează teme sociale cu accente critice. Printre gravuri, un grupaj de planșe este dedicat Revoluției germane din 1848.

În sculptură artistul german a definit o viziune de tip eclectic, opusă spiritului clasic ori spiritului modern al epocii.

Monumentul lui Beethoven (1886 – 1902) uimește datorită viziunii greoaie și extravagante a prezentării marelui compozitor german. Materiale și tehnici diverse sunt mixate într-un ansamblu care se dorește a fi o reeditare modernă a tehnicii *hrselefantina* folosită în Antichitate de Fidias și o îndrăzneață prezentare atlasă, parcă, în confruntare cu *Monumentul lui Balzac* de Rodin. Rezultatul este un ansamblu policrom, supradimensionat, de un îndoielnic gust estetic. Marmura de Penteic este folosită pentru chipul și bustul nud al compozitorului, alabastrul pentru draperie. Bronzul polisat și aurit al tronului primește inserții de fildeș, jad și opal. Compoziția este completată orgolios cu un amplu nor de marmură întunecată pe care poposește un falnic vultur înaripat.

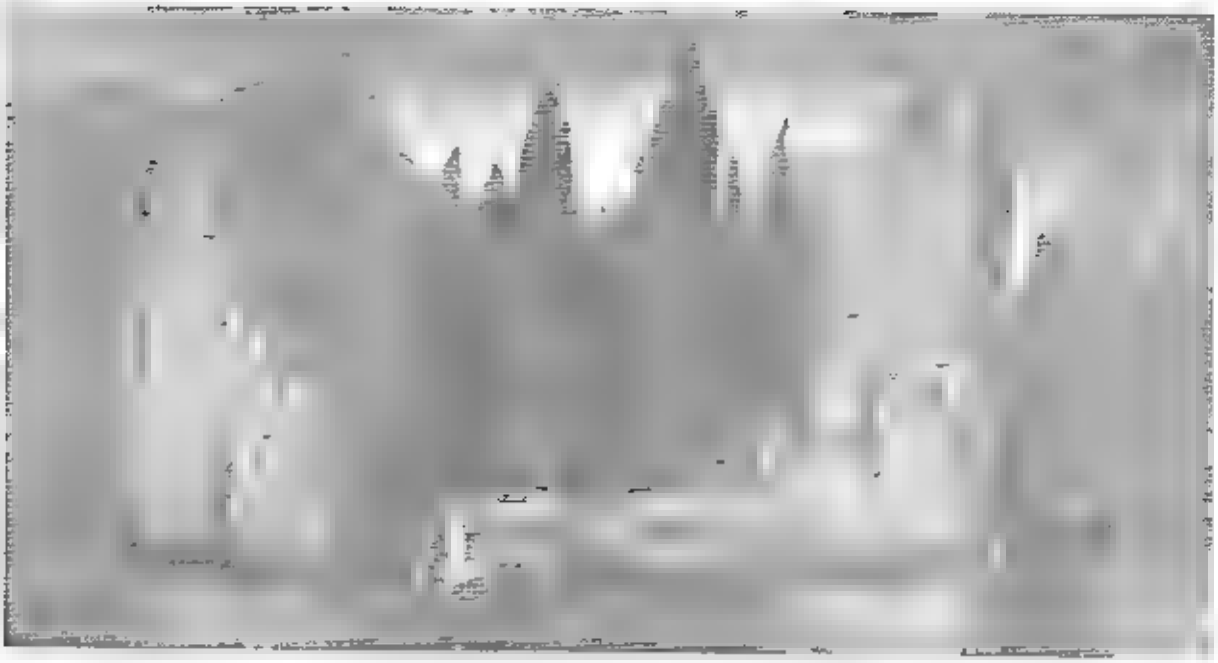
Max Klinger construiește monumentul dedicat lui Beethoven cu vanitoasa dorință de epatare, considerând materialele prețioase capabile prin ele însele să stabilească valoarea operei. Problematica plastică abordată de Max Klinger este departe de soluțiile îndrăznețe propuse de opera lui Rodin. Sculptorul german îi sunt străine rezolvările sculpturale ori spațiale moderne ale epocii. Arhitectonica volumelor expresive, viața formelor, inserția monumentală a structurii axelor din creațiile lui Bourdelle sau Maillol, nu au influențat universul morfologic al preocupărilor sculptorului german.

Realismul artei germane este un realism de conjunctură. Modalitățile plastice folosite de artiștii germani considerați realiști sunt subordonate observației atente a realității recognoscibile și umanizate. Sensibilitatea artistică germană s-a manifestat, precum am văzut, fie în acest cadru, fie pe fundal evaziunii în mistică sau metafizică, în simbolistică filosofică.

Principiile estetice ale artei germane au reverberat și în arta Elveției.

Arnold Böcklin (1827 – 1901) este numele unuia dintre pictorii elvețieni a căror viziune estetică tulburătoare a fost integrată Simbolismului. Născut la Basel, Böcklin este un elvețian de natură germanică și, prin aceasta, opera sa este asimilată Școlii germane orientată către direcția Neoromantică. Tatăl său, situat printre negustorii importanți din Basel, i-a asigurat tânărului Böcklin condițiile prielnice pregătirii ca artist și afirmării destinului său artistic. Predispoziția și talentul au fost completate de studii la Düsseldorf, apoi la Bruxelles și, în final, la Paris, în sălile Palatului Luvru, unde a lucrat intens copii după maeștri. Întors la Basel, Böcklin se pregătește să plece în Italia, și în 1870 se află la Roma. Admis în cercul compatrioților săi, pictorul preferă să se retragă în umbră. La Roma se căsătorește, soția rămânând eternul model feminin al întregii sale opere. După numeroase peregrinări, pictorul se stabilește la Florența, în vila sa situată aproape de Fiesole, unde se va stinge din viață în 1901.

Opera. Stranie prin imaginarea unei lumi de divinități singulare, creația lui Böcklin este relevantă pentru sensibilitatea artistică fascinată de subiectele misterioase. Figuri mitologice, satiri și centauri, tipuri bestiale și grotești, corpuri înlănțuite în lupte, hamadryade și licorni apar brusc la marginea pădurilor. Tritoni și nereide, semizei și monștri marini, sirene și păsări animă idile de o senzualitate pronunțată



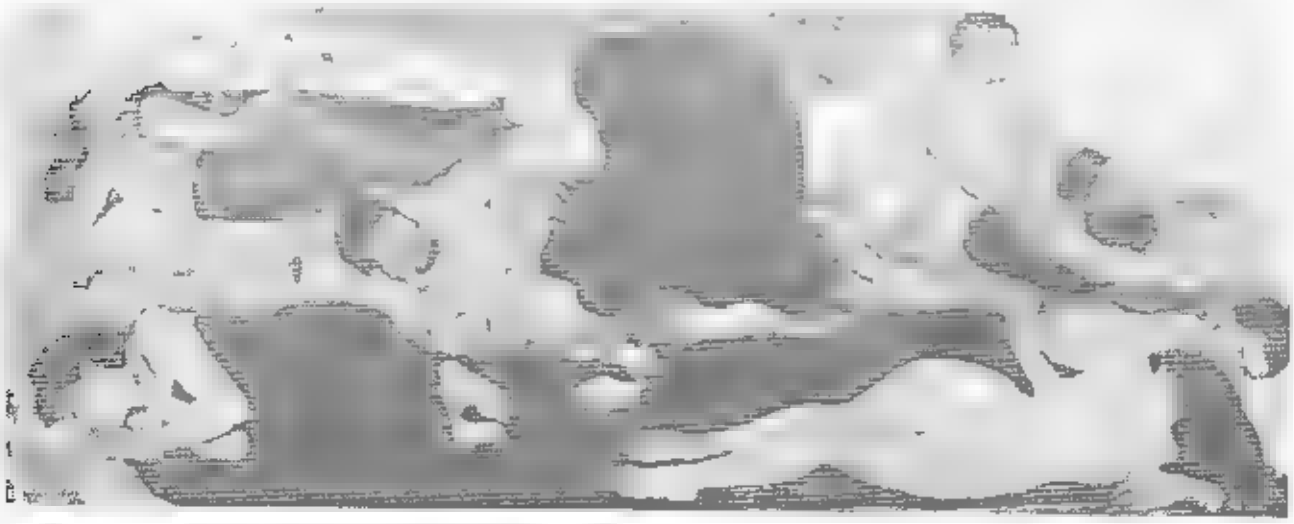
Arnold Böcklin *Insula morților*

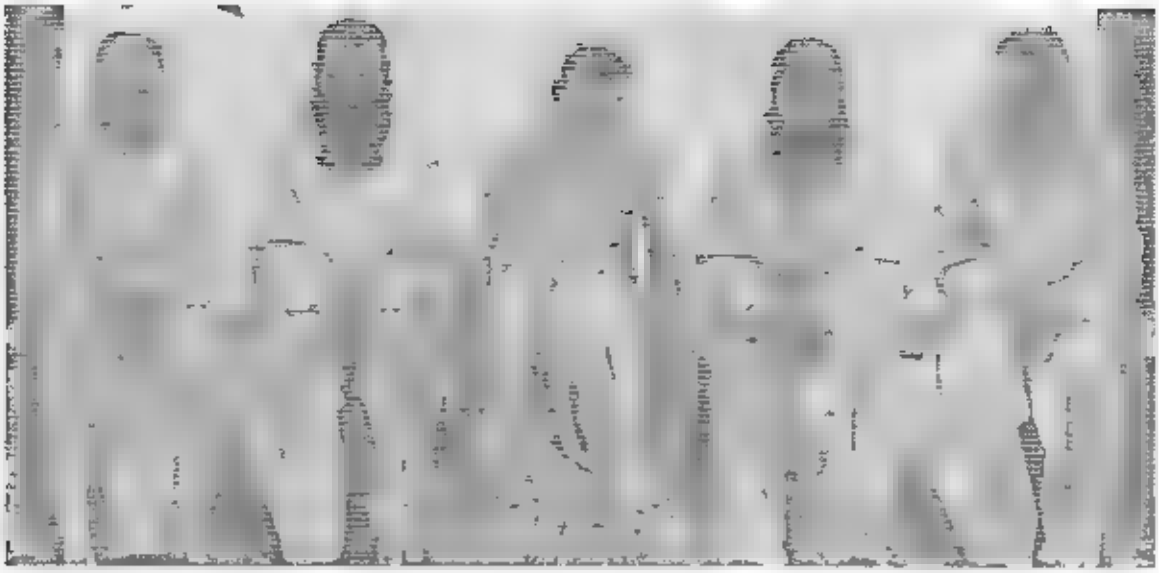
Insula morților (Neue Pinakothek din München, este o pod pera acestei viziuni. Scenele imaginate de Böcklin au un pre zibil, ecente evocatoare ale vieții reale cu un fantastul Impres p termice generate de un ambiant mirată, p ai este o mare pe care o or cu ape lin ște ce par fixate în clipă eternă. *Insula morților* este, în acest sens, printre cele mai expresive compoziții în care de fantezie și de atmosferă și de sensuri simbolice din creația lui Böcklin. Siluete albe se desprind fantomatic pe fundalul grandios al munților Chiparoșii înălță vârfurile și arăt nori. Reflexe bărci, lumina misterioasă a insulei apare în lumina dubluzilor. Imaginea obsedantă a materiei și apei, a spațiului și luminii este fixată în nemișcarea unor dimensiuni aflate în afara timpului. Realități recognoscibile sunt redimensionate după reperele subiective ale halucinațiilor poetice ale pictorului elvețian.

Literatura și filosofia capacitatea evaziunii artistului în ireal au dirijat creația lui Böcklin spre subiecte neobișnuite, înfiorate de mister și de simboluri stranii. Evidente în tablouri ca *Insula morților* (1880), *Tărâmul celor fericiți* (1878) sau *Câmpiile Elizee* [illegible] ale plastic abordate de pictor sunt subordonate valorilor narative și simbolurilor literare și filosofice.

Inspirația pictorului, hrănită de mitologia clasică și de mitologia germană, a fost considerată uneori

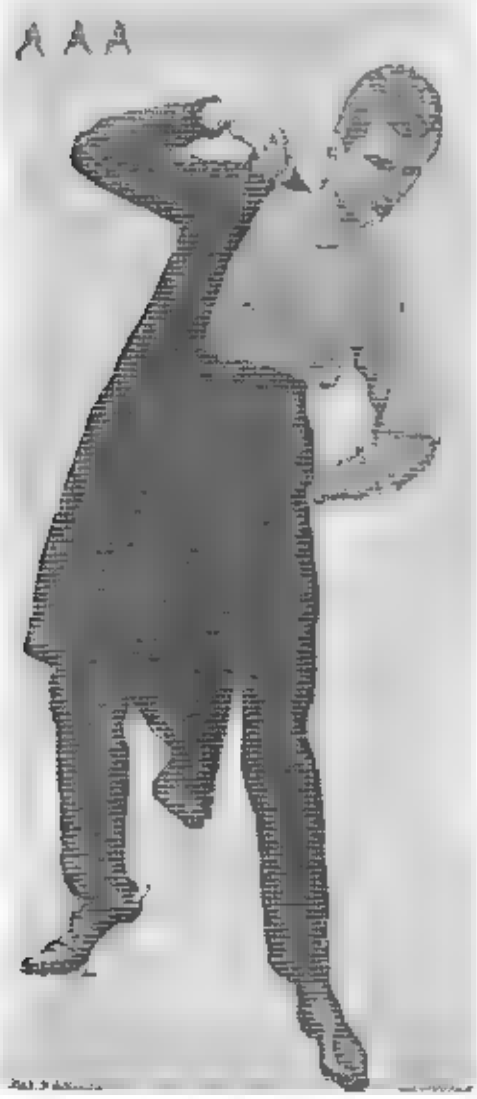
Ferdinand Hodler *Noaptea*





Ferdinand Hodler *Oameni [illegible]*

Hodler. *Pe cărarea studentului din Jena* detaliu



ca sursă a viziunii simboliste. Cea mai mare parte a operei pictorului elvețian Arnold Böcklin afirmă orientarea sa ideal stă marcată de ecouri mistice.

Ferdinand Hodler (1853 – 1918), și el pictor de origine elvețiană, este autorul unei opere cu puternice implicații simbolice.

Viziunea sa, animată de ecouri ale Realismului și Impresionismului, continuă caracterul straniu, specific sensibilității elvețiene. Hodler construiește o pictură caracterizată prin desenul incisiv și construcția viguros valorată. Personalitatea artistică a pictorului se exprimă prin îmbinarea multiplelor tendințe estetice existente în pictura europeană a epocii, din care nu lipsesc nici formele academismului sau cele ale spiritului arhaic, nici intervențiile de tip naturalist sau evaziunile în alegorie și simbol (*Adolescent, Tânăr în fața Nopții, Eurythmie, Adevărul, Zeița*).

În afara compozițiilor, Hodler a lăsat impresionante peisaje alpestre.

Cele două nume, Böcklin și Hodler, reprezentativele figuri ale picturii elvețiene, sunt încadrate axelor stilistice ale Școlii germane, fie prin simbolica filosofică a operelor create de cei doi pictori, fie prin inserția literară a conținutului sau prin modalitățile morfologice fundamentale bazate pe grafia incizată a formelor sau pe respectul pentru valorația de tip sculptural. Spiritul sever chiar auster al interpretărilor date de artiștii germani, ignorarea implicării afective și emoționale în problemele colorismului definesc universul estetic al artei celor doi pictori elvețieni, descifrabil ca fond particular în arta popoarelor germanice.

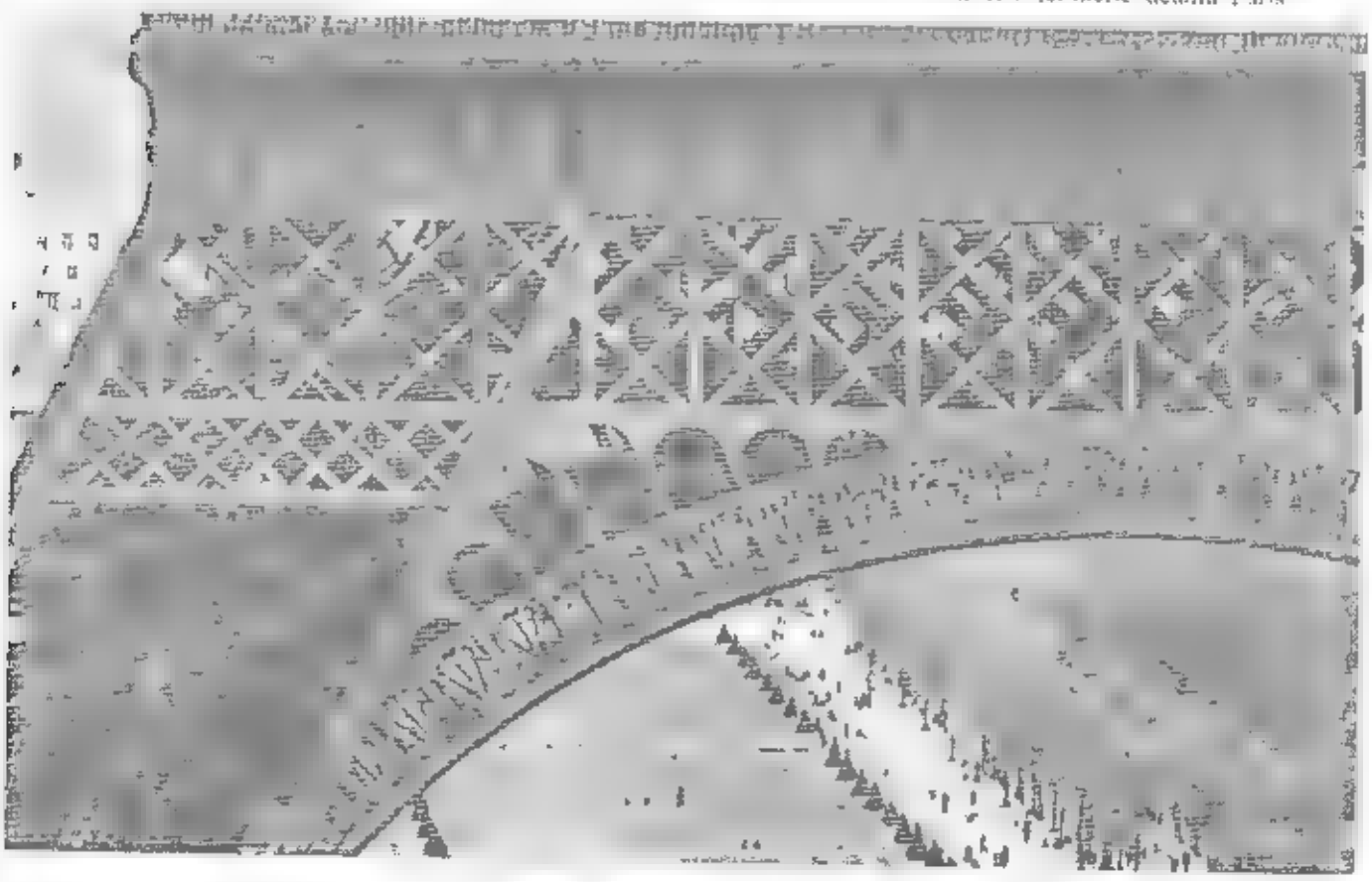
ARTA ÎN JURUL ANULUI 1900

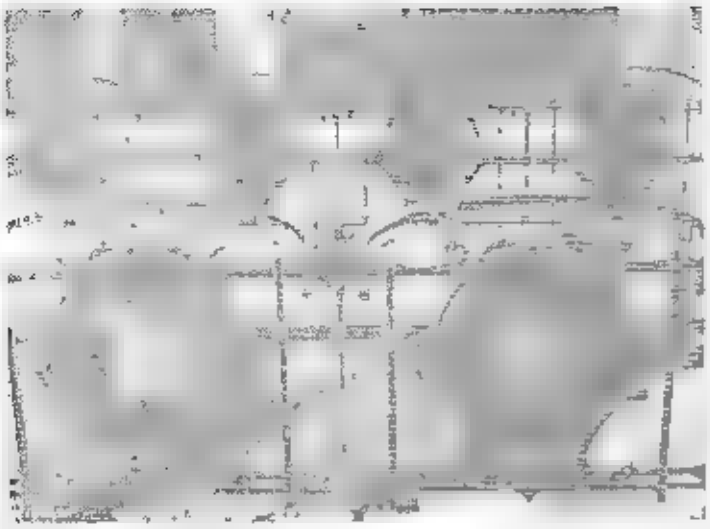
Orientarea apărută la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea (1890 – 1910) numită *Stil 1900* s-a afirmat în mai multe țări ale Europei. În Italia, Belgia și Franța stilul a dezvoltat elementele morfologice lineare, grafia în forma *loviturii de bici* terminată cu bucă, numit chiar „coup de fouet". Intitulate diferit de la o țară la alta, formele noi ale manifestărilor *Stilului 1900* au fost impregnate de o particularitate semantică, purtând numele unor personalități sau grupări locale de artiști inovatori: *Arts and Crafts* condus de William Morris, *Scoala de la Glasgow*, condusă de C. H. R. Mackintosh, grupările din Belgia și Germania, impulsionate de Henry Van de Velde. În Franța, afirmarea curentului a purtat marca personalității lui Hector Guimard (*Stil Guimard*), după cum în USA Albert Tiffany a definit *Stilul Tiffany*. *Stilul 1900* este cunoscut cu numărătoarele denumiri: *Art Nouveau* în Franța, *Jugendstil* în Germania, *Secession* în Austria, *Modern Style* în Anglia, *Stile Liberty* în Italia și *Modernisto* în Spania.

ARHITECTURA, ARTELE DECORATIVE, PICTURA

Principiile noii orientări stilistice au propus sinteza coerentă a unui univers morfologic deschis asamblării artei și industriei, frumosului și utilului, numit-un stil internațional. În arhitectură, *Internațional Style* a fost acordat în timpul celui de al doilea sfert al secolului al XX-lea cu tendințele funcționaliste și ornamentale ale geometrismului. Noua concepție a arhitecturii avea ca scop supunerea efortului de tip rațional la condițiile standardizării elementelor de construcție, urmând sublimarea modalităților plastice către simplitatea și rigoarea de tip geometric a volumelor arhitectonice.

Tuileries Lattice de la Tour Eiffel, fier forjat, detaliu, Paris





Hector Guimard. *Ferăstrău. Stație de metrou*, balustradă, detaș. Paris

Art Nouveau a fost reacția împotriva excesului de decorative atinse în arta *Stilului 1900*.

Structura aparentă, distinct concepută drept decorație, conform principiului lui Violet le Duc, formula teza „casei imaginată ca o carcasă metalică cu tamponatură de zidărie". De fapt, concepția carcasei metalice reflecta teza fundamentală a ceea ce se numește „arhitectură sinceră".

Structura aparentă a fost folosită în mod spectaculos la primii zgârie-nori, la Mineapolis, Chicago dar și în Anglia, considerentele necesităților sociale traducând raportul dintre civilizație și mijloacele ei tehnice.

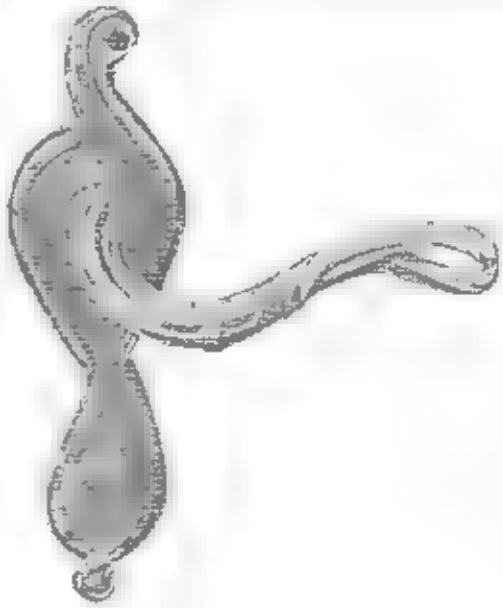
Principiul fundamental al mișcării *Arter Nu* se adresa, în primul rând, posibilităților arhitecturii și design-ului, ambele domenii urmărind ideea legăturii în plan social și artistic. O altă caracteristică în arhitectură a formulat-o preocuparea relației dintre spațiul locuinței particulare și spațiul social, relație formulată în structura planului și concepția urbanistică. Printre caracterele specifice ale noii arhitecturi s-au impus funcțiile arhitecturii specializate pe problemele construcției supermagazinelor, clădirilor oficiale și clădirilor administrative, precum și a construcțiilor industriale de mari proporții a halelor și hangarelor de dimensiuni deosebite. Corelarea dintre funcția utilitară și calitatea estetică a fost servită în epocă de folosirea combinării materialelor de construcții, cu betonul, fierul, oțelul și sticla. Rezultatul utilizării noilor tehnici s-a finalizat în expresia arhitectonică a materialelor aparente, în efectul fluidizării coerenței spațiului interior și exterior datorită panourilor de sticlă, în efectul de acuarelă și de luminozitate, precum și de pierderea consistenței solide. Materialul rațional și forma compactă a volumelor arhitectonice creau impresia teluricului, în vreme ce noile contexte folosite impresionau prin structuri ușoare și transparente, opuse structurilor masive. În arhitectură structurile metalice tradiționale sunt proiectate la exterior cu dezinvoltură, elementele decorative metalice îmbinând funcția utilitară cu aspectul estetic.

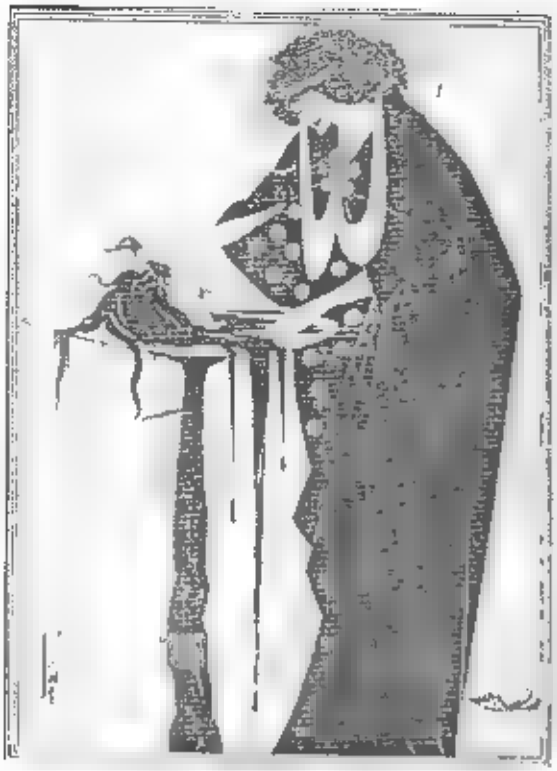
Perspectivele noi ale preocupărilor către confort și raționalitate funcțională, formulate în arhitectură, au pătrunsă și în artele decorative, în obiectele uzuale de tot felul, în mobilier, în creațiile vestimentare și bijuterii. Obiectele decorative realizate din sticlă, ceramică și metal au devenit celebre în Franța grație lui **Emile Gallé**, în Anglia lui **W.Crane** și **W. Morris**, în Scoția a *Grupului de la Glasgow*.

În Anglia, plasticieni ca Burne-Jones, pictor aparținând *Grupului Prerafaeliților* sau în Spania, **Antoni Gaudi**, principal reprezentant al *Stilului 1900* au intervenit în modelarea mentalității estetice a artelor decorative din cadrul stilului.

Dorința creării unui spațiu estetic omogen, a unei atmosfere unice în plan morfologic, care să populeze interioarele construcțiilor epocii a determinat consensul semantic al tuturor decorațiilor și găsirea aceluiași ritm decorativ inserat tuturor elementelor decorative ale ansamblului construcției. De la ornamentarea pilaștrilor de susținere a grinzilor, de la scară și balustrada acesteia și până la mozaic, la grilajele de fier ale ferestrelor și ușilor sau vitraliile luminatoarelor sau ferestrelor, colaborarea arhitecților și

Victor Horta. Clanță de ușă de la *Casa Solvay*, Bruxelles





Aubrey Vincent Beardsley, *Judith*

Robert Burns, *Natura Naturans*

des g[illegible]er-[illegible]lor, a artiștilor decoratori și a pictorilor a c[illegible]alizat pentru prima dată în istoria artelor un stil omogen al [illegible] particulare al spațiului de locuit, valab[illegible] pentru orice categorie socială.

La Bruxelles a fost conceput, în acest sens, chiar un „dormitor muncitoresc". La Paris, ansamblul *Castel du Berranger* a primit stil[illegible] estetice pe linia Guimard, formele vegetale pătrând fosilizate în scriptură lineară, decorația stilizată a caiet[illegible] de mare impresionând prin distilarea epurată a grafiei. Conceptul unei arte totale apărea ca un ambițios și nobil orgoliu. Raportul dintre civilizație și mijloacele ei tehnice, susținut de colaborarea a numeroși artiști și arhitecți, formula în final aspirația acestora către armonia estetică a unei "arte totale".

Semantica, definită ca specifică *Stilului 1900* a evoluat în artele decorative pe principiul **bidimensionalității**. Exuberanța vegetală a grafierii liniilor izbucnește imprevizibil în arcuirile și piruetele dansante ale curbelor și contracurbelor în trasee sinuoase ale șerpuirilor și acoladelor florale, în vartejurile meandrice ale ritmurilor fluente, sincopate sau asimetrice ale compozițiilor. Elementele figurative ale ornamentelor s-au fixat cu precădere asupra siluetelor feminine, anturate de curbele fluxurilor grafiate, asemenea stampelor japoneze, a tijelor florale, irișii fiind cu precădere prezenți, ca și sinuoasele siluete ale egretelor.

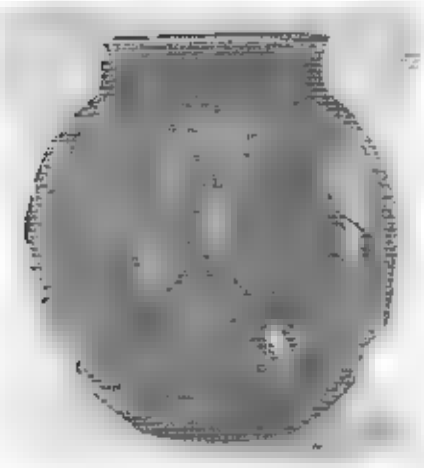
Hotelurile, dar și bisericile devin scenele desfășurării talentului și imaginației arhitecților și designerilor în realizarea ideii de „artă totală".

Casele concepute în stilul *Art Nouveau*, unele dintre ele devenite muzee în multe țări europene, ca Belgia, Germania, Austria, Polonia, păstrează caracteristica decorării balconului cu lejeritatea florală a feroneriei, cu balustrada scărilor terminată în acoladă și cu panourile de sticlă gravată în ansambluri arhitectonice, constituite ca expresie a „artei totale".

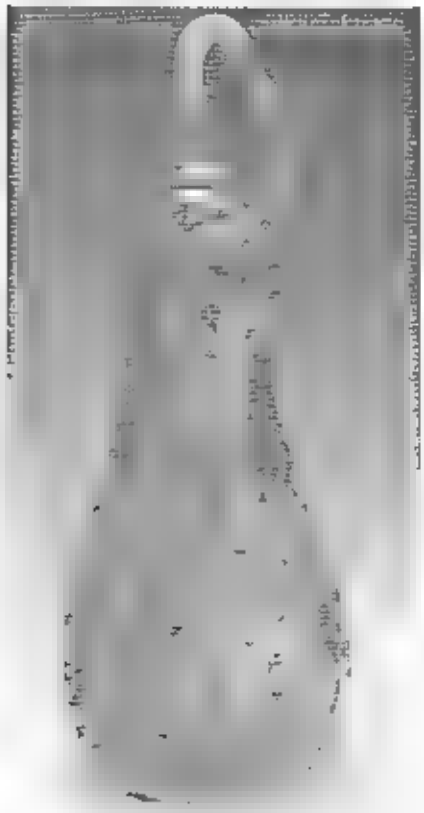
În epocă va triumfa arhitectura metalică. Stațiile de metrou au atins un moment de maximă glorie în timpul creației arhitectului **Hector Guimard**. *Porte Dauphine* are chiar semnătura autorului, ilustrând eleganța și grația încântătoarelor curbe filiforme ale tijelor metalice, învăluitoare. Nancy va fi, în acest sens, capitala franceză a stilului *Art Nouveau*. Și mai și arta feroneriei au atins apogeul binemeritat în acest centru al tradiției seculare a decorului în fier forjat, în care momentul *Stilului Rococo* a rămas înscris cu litere de aur în Istoria artei universale.

Inaugurarea turnului creat de inginerul **Alexandre Gustave Eiffel** pentru *Expoziția Universală* de la Paris din 1889 a revelat o prodigioasă

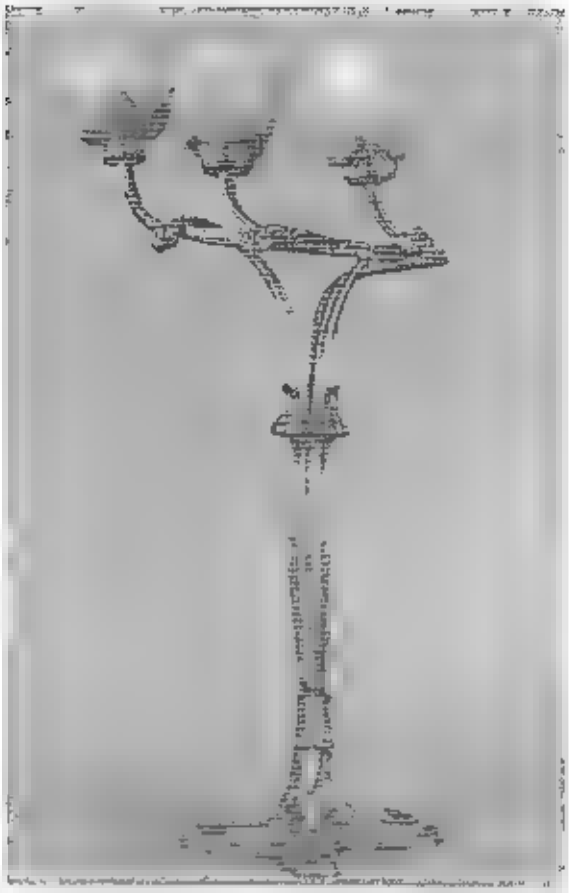
Émile Gallé.
Cupă vorbitoare



Émile Gallé
Vas decorativ

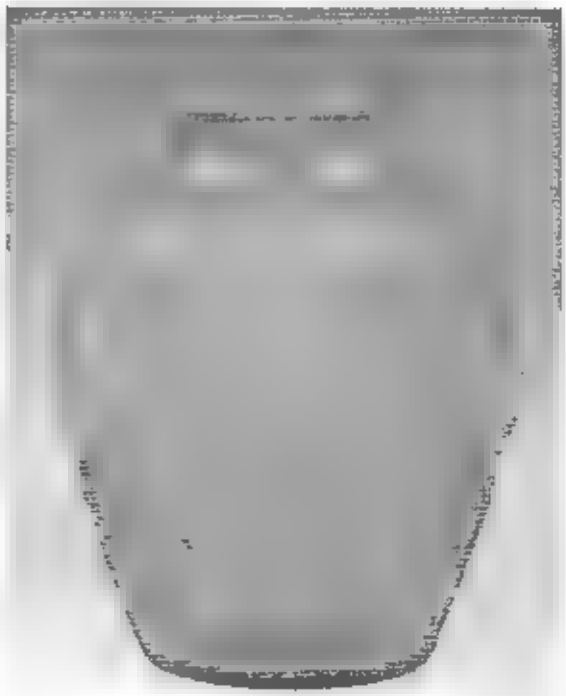


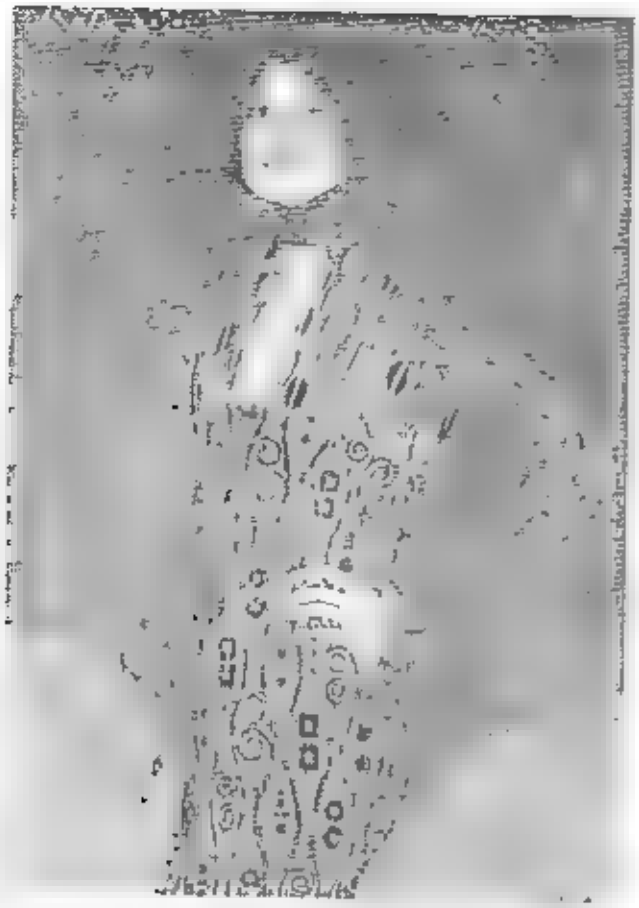
Antonin Daum
Forma decorativă
sticlă [illegible]



Antonin Daum și Louis Majorelle. Candelabru model *Nenuphar*

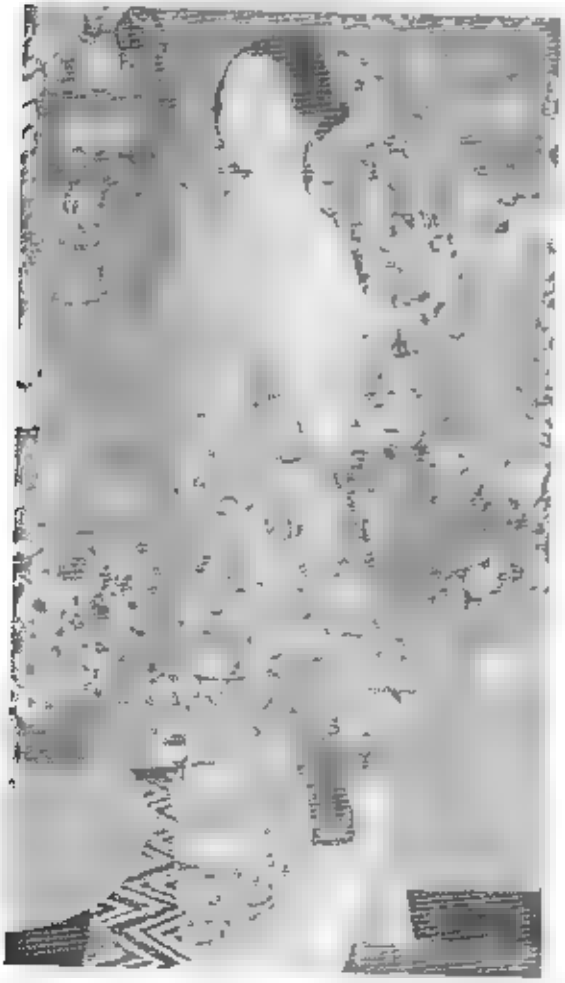
René Lalique Vas decorativ *Diamant*

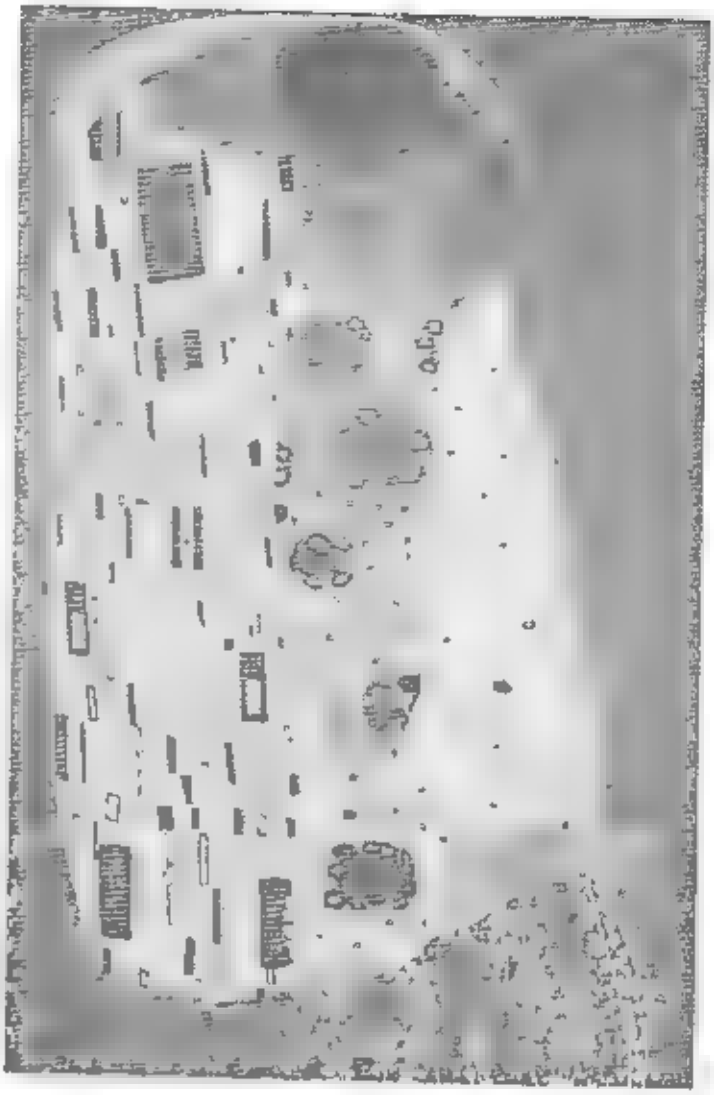




Gustav Klimt *Emilie Flöge*, portret, detaliu

Gustav Klimt *Danae*, detaliu

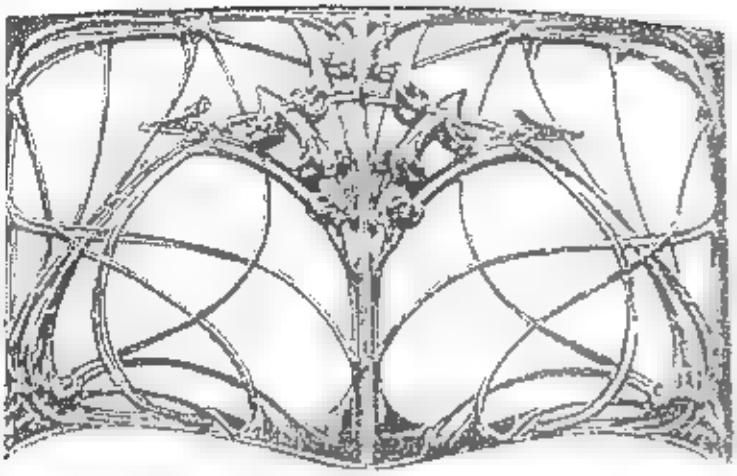




Gustav Klimt *Sirena*, detaliu

imaginație structura de 7000 tone cu înălțimea de 320 m asamblată cu 2.500.000 nituri este a spectacolului uimitoarei construcții, ușoare și avântat elansate, adevărată capodoperă de ingineric și arhitectură. Modulele decorative ale turnului asamblate în carcasa siluetei, îmbină caracterul ornamental al decorației dantelate cu caracterul funcțional. Întregul schelet al turnului este de fapt rezultatul concepției *structurii zăbrelite*. Grinzile cu zăbrele se oferă ca spectacol decorativ, spațial și sculptural, creație a inteligenței și sensibilității a genului ingineresc și arhitectonic.

Imaginația artistică s-a materializat în Spania în viziunea hiperbolică a arhitectului **Antoni Gaudí y Cornet** (1852–1926). Aportul acestuia în planul estetic al *Stilului 1900* a luat formele fabuloasei decorații în proiectele caselor din Barcelona *Güell*, *Batlló* și *Milà*. Neobișnuita viziune a arhitectului a atins cele mai excentrice formule estetice și constructive în proiectul catedralei *Sagrada Familia*, din Barcelona.



Hector Guimard. (Feronerie *Art Nouveau* de la Bazilica *Sacre Cœur* Paris)

În artele decorative ale stilului *Art Nouveau* au fost atinse înalte trepte ale virtuozității tehnice de către arhitecți, ebeniști și feronieri care au lucrat sub autoritatea unor teoreticieni recunoscuți. Ceramica și porțelanul dar și gresia emaliată cu fir de aur au cunoscut realizări mai strălucite ca niciodată. Numele lui **Émile Galle, Albert Tiffany și Rene Lalique** au împins artele decorative de la condiția minoră de până atunci la triumful artelor articulate celui mai modern și complex spirit artistic.

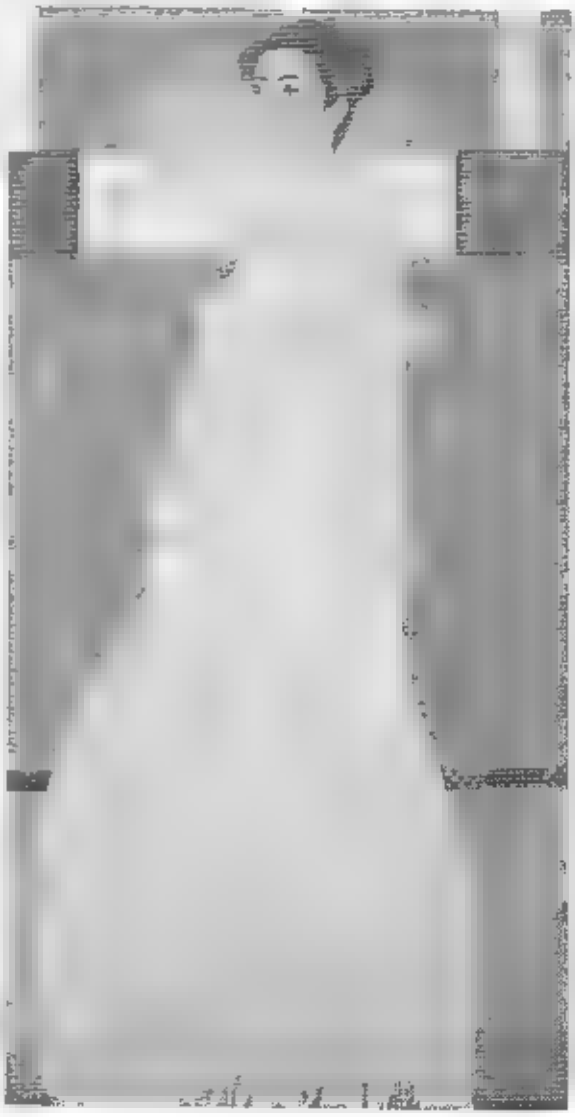
Feroneria împreună cu sticlăria au atins cele mai înalte performanțe artistice ale decorației. Mânerele ușilor de locuințe particulare rampe au fost semnate de nume celebre ca **Louis Majorelle** sau **Jacques Gruber**. Vaze din sticlă desenate de **Gallé**, cristale suflate cu mai multe straturi sau vitralii au fost realizate de **Tiffany** după schițele lui Toulouse-Lautrec. Marchetărie prețioasă din lemn, sidef, piatră dură, metal cu incrustații au împodobit piese de mobilier. Lemnărie, pandaie de acajou au decorat biblioteci a căror ambianță avea ca scop armonia benefică asupra lecturii și reflecției. Tendința stilului se observă, de asemenea, la ilustrația de carte, la gravurile pe lemn, la afișe ca și la tapiserie, decorația de interior, ebenisterie, ceramică și ornamentarea fațadelor. Piese de mobilier, acordate cu funcția (*Masa și fântâna Bigot* din sufragieria de la Muzeul Orsay) au primit o particulară înfățișare artistică, obiecte utilitare, scaune în formă de floare au formulat trăsătura nouă estetici ambientale. Pornită de la ideea celui mai mic numitor comun al spațiului considerat a fi scaunul, ideea ambianței armonioase a introdus principiul accesibilității tuturor la obiectele de artă, sinonime cu obiecte utilitare.

„Numai ce este util este frumos", formulare afirmată tot mai des și comentată de specialiștii epocii, își pierde în următorii ani viabilitatea, evoluând în excese ale decorației ornamentale.

În cadrul mișcării vieneze *Secession* **Otto Wagner** expunea în 1895 în revista „Primăvara sacră" breviarul ideilor noi.

Pictura vieneză a epocii va atinge gloria o dată cu creația lui **Gustav Klimt** (1862 – 1918). Viziunea pictorului austriac a evoluat de la academismul încărcat de alegorii și limbajul uscat spre decorativismul eflorescent, spre exultanța luxuriantă a cuplurilor erotice înlănțuite în plutirile sinuoase ale trupurilor printre impletiturile meandrice ale atmosfere, la 1 guroase, ușor visătoare. Paleta mozaicată, fărâmițată în mici scânteieri florale, alăturată marilor plaje de culoare decorativă, stilizarea de tip japonizant structurează ansamblul într-o concepție fundamental bidimensională. Stilizări grafiate în asimetria ritmică de tip baroc, suprapuneri de buchete cromatice spectrale se întrunesc într-un univers plastic, propriu spiritului decorativ al artei *Secession*.

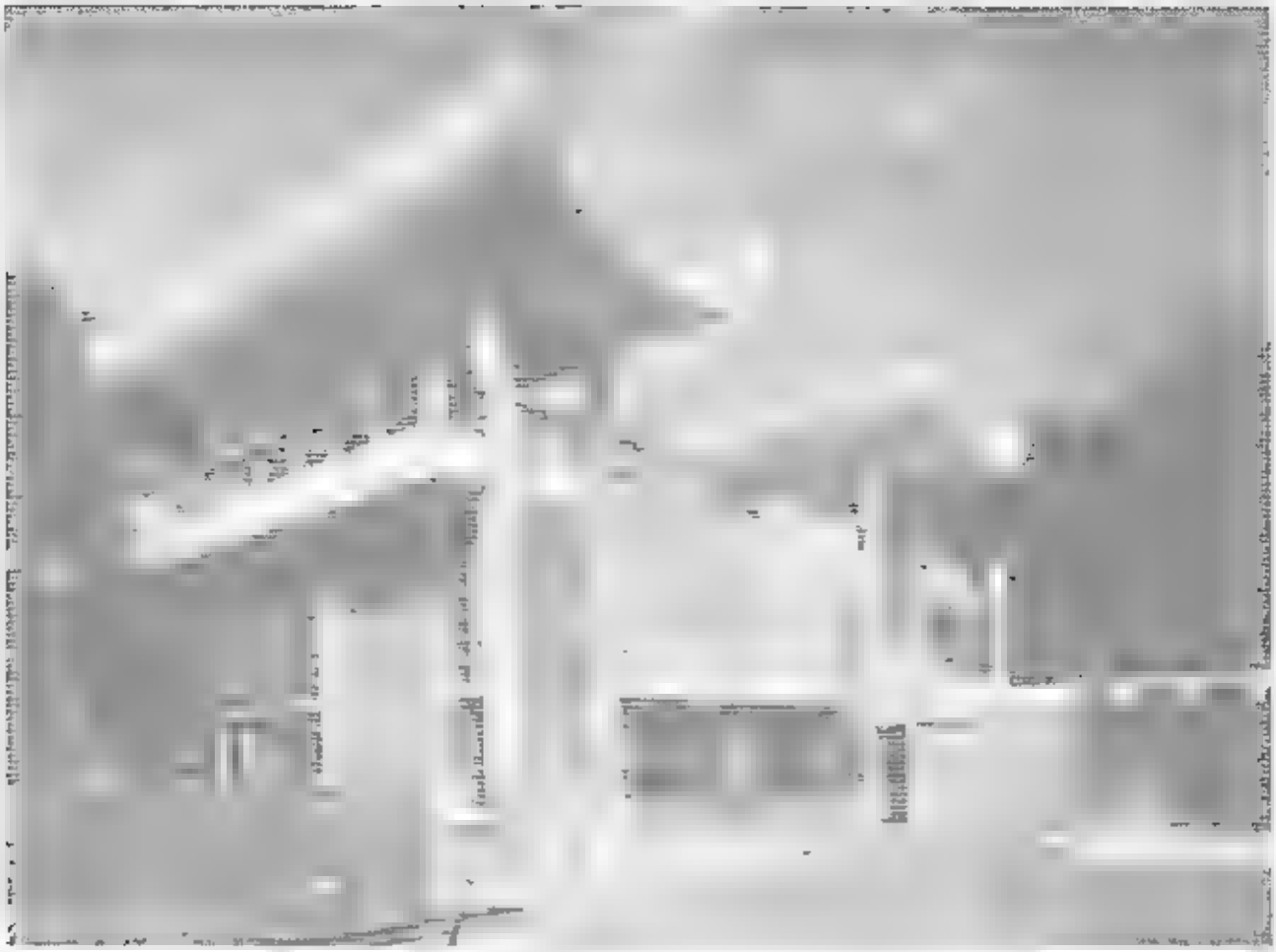
Gustav Klimt
Margareta de Stonborough-Wittgenstein



Partea a treia

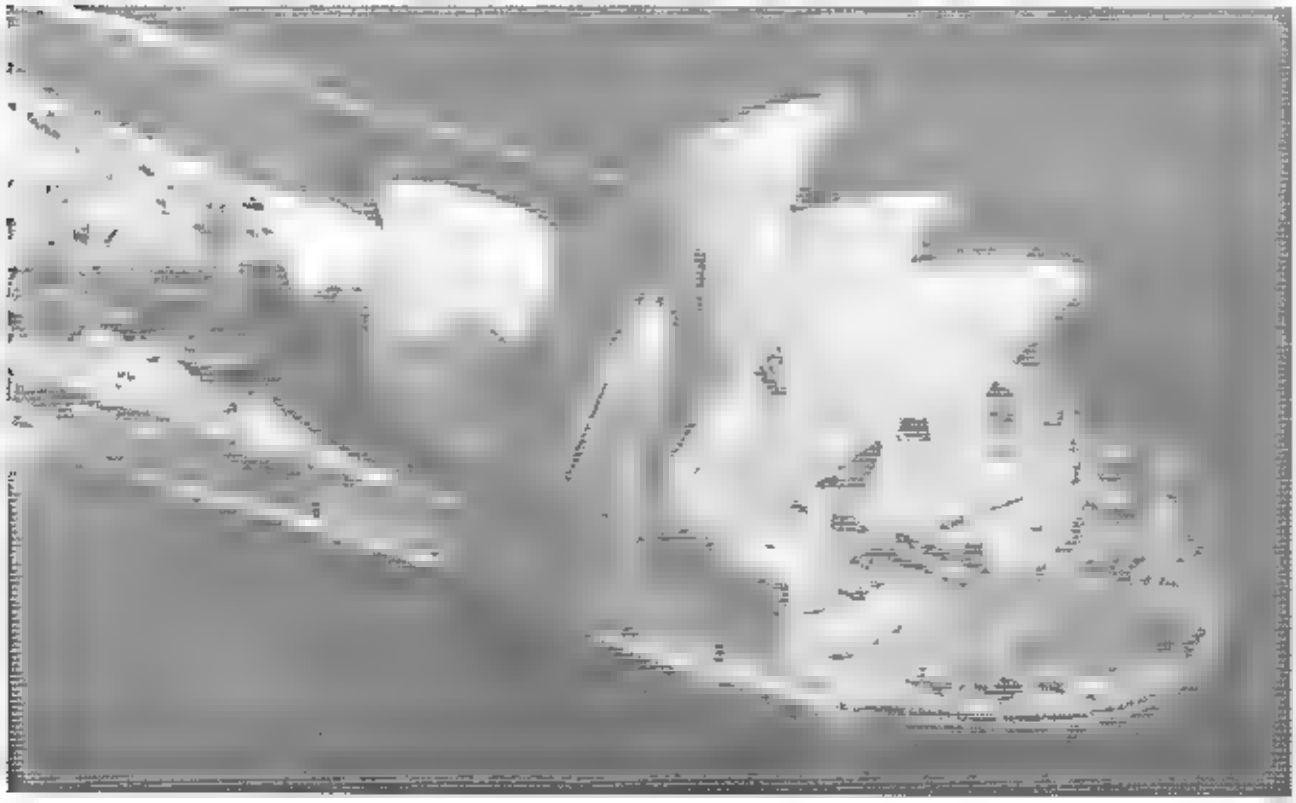
ARTELE PLASTICE ÎN SECOLUL AL XX-LEA

Henry Moore. *Două forme în tăiș de cuțit*



Josep Lluís Sert *Fundația Maeght*, Saint-Paul-de-Vence, Franța

Jörn Utzon *Opera din Sydney*



ARHITECTURA SECOLULUI AL XX-LEA

DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI STILISTICE MAJORE. PERSONALITĂȚI ȘI CONCEPTE NOVATOARE

Triumful și amploarea dimensiunilor grandioase a ansamblurilor citadine înregistrate în construcția monumentelor de arhitectură civilă în secolul al XX-lea, conceptele îndrăznețe ale urbanismului modern definesc orbita marilor cuceriri ale ingineriei și esteticii clădirilor, nevisate de om vreodată. Afirmarea în plan politic și economic a unor state puternice și bogate, necesitatea schimbării condițiilor de viață a categoriilor sociale, tot mai mult îngroșate ca diversitate, înmulțirea progresivă a populației proletare, corespunzător creșterii centrelor industriale, într-un cuvânt supraaglomerările urbane, cu toate implicațiile aferente, au coincis cu necesitatea rezolvării problemelor noi ale societății. În acest context, manifestarea personalităților remarcabile și a geniului inovator al multor constructori s-a afirmat în lumea arhitecturii, în aria conceptelor și soluțiilor structurale ale clădirilor precum și în urbanism.

Câteva dintre numele de rezonanță internațională, arhitecți ale căror idei originale și anvergură au marcat evoluția gândirii, teoriei și practicii în arhitectura secolului al XX-lea aparțin atât vechiului continent cât și Lumii Noi, dar și celorlalte continente. Figuri strălucite ca **Walter Gropius, Oscar Niemeyer, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Eero Saarinen, Kenzo Tange** au impus noi rigori și anvergura marilor îndrăznei, în tehnică și materiale.

Structurile de oțel, structurile monolit de beton armat și sticla au dat profilul medit al *zgârie-norilor*. Formula ecranelor transparente de sticlă, opusă conceptiei pe verticală, prin desfășurarea pe orizontală, a fost aplicată de **Philip Johnson** în locuința particulară (1949) pe care s-a proiectat-o la New Canaan (Connecticut). Conceptul *cu tot de sticla*, esențializată la maxima simplificare, respectiv la osatura metalică a cadrului de limitator și la ecranele de sticlă, întrunea astfel în mod ideal atât axioma lui **Mies van der Rohe**, „mai puțin înseamnă mai mult", cât și cea a lui **Frank Lloyd Wright** respectiv natura pătrunsă în ambianța locuinței, arhitectura corelată cu mediul ambiant.

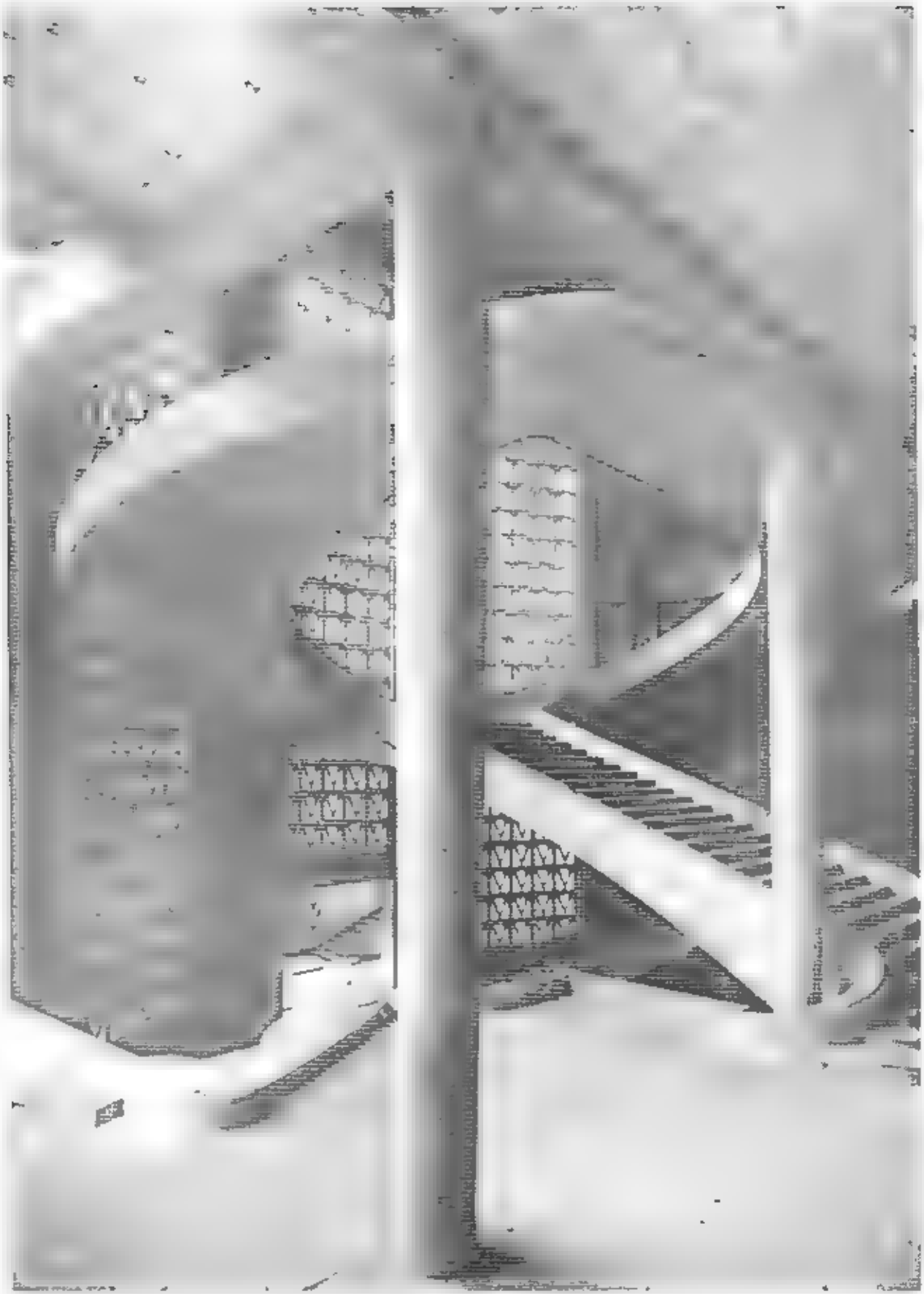
Orientarea funcționalistă a construcțiilor, planul urban logic în forma tablei de șah, planul cartierelor de *blocuri-dormitor*, dar și al locuinței ideale, cu pereți din sticlă, casa amplasată în ambianța naturii, astfel încât natura să pară a intra în interior, s-au definit în axele noii gândiri a mișcării moderne în arhitectură.

Urbanismul a atins performanțe în construcția marilor trasee de circulație, a amplelor bretele ale șoselelor, a podurilor gigantice suspendate, a coridoarelor subterane ale metrourilor sau tunelurilor submarine ale circulației între țări.

Înmulțirea formulei lamei verticale sau a turnurilor de oțel și sticlă cu birouri, ridicate în orașele Americii, a fost urmată de afluența clădirilor din beton armat, edificii de formă liberă, evoluând spre performanțele acrobatice ale construcțiilor cu *pânze subțiri* din beton armat.

Cu acest tip de moment arhitectura s-a apropiat de sculptură. Curbele aerodinamice, pionjeurile spațiale ale sinuozităților, varietatea și exuberanța expresivă a golurilor și plinurilor, a jocului de lumină au transformat arhitectura în știință și artă a structurilor și volumelor spațiale. Aerogara *„Dulles"* din Washington, proiectată de **Eero Saarinen** și *Opera* din Sydney creată de **Jorn Utzon**, *Pavilionul de expoziție al Statului Carolina de Nord*, proiectat de arhitectul **Matthew Nowicki** pentru târgul de la Raleigh din 1953, clădirea *Muzeului Guggenheim* din New York, operă a arhitectului **Frank Lloyd Wright** sunt câteva dintre monumentele reprezentative și expresive ale frumuseții plastice, originale prin soluțiile constructive și prin libertatea estetică a formelor.

Ne oprim asupra unora dintre contribuțiile esențiale aduse arhitecturii internaționale, asupra unor



August Perret Scara n *Muzeu Lucrari ie Publice* Paris

concepții care au influențat fundamental evoluția gândirii în arhitectura secolului al XX-lea.

Printre pionierii arhitecturii din beton armat au fost frații **Perret**, arhitecți francezi care au reinnoit fundamental tehnicile construcției. Cel mai celebru, **Auguste Perret** (1874-1954), a fost susținut constant de cei doi frați, **Gustave** (1876-1952) și **Claude** (1880-1960).

Contribuția majoră a lui Auguste Perret, considerat **autorul folosirii betonului aparent și creatorul principiilor arhitecturii funcționale**, a fost aceea de a pune în valoare calitățile plastice și estetice ale betonului, evaluarea disponibilităților excepționale ale acestuia, în aceeași măsură ca material având valori structurale cât și decorative.

În colaborare cu frații săi, între 1898-1899 el a aplicat noile principii la *Casino de Saint-Malo*.

Printre clădirile reprezentative construite de frații Perret sunt: de amintit *Theatre des Champs-Elysees* (1911-1913) Paris, *biserica din Raincy* (1923), *Școala Națională de Muzică* (1929), *Muzeul Lucrărilor Publice* și scara interioară a acestuia, având un puternic caracter revoluționar modern.

Walter Gropius (1883-1969), născut la Berlin aparține generației de mari arhitecți ai epocei moderne. Considerat printre promotorii purismului, Gropius este situat printre excepționalele personalități novatoare ale arhitecturii secolului al XX-lea. Conceptele sale revoluționare introduse în structurile construcțiilor cât și în estetica formei și spațiului, principiile acordării spațiului industrial cu spiritul artistic, concepția funcției și mijloacelor decorative, formularea tipologiei și a unei economii de construcții prin câteva idei de locuințe prefabricate sau reformularea principiilor și programelor de învățământ artistic în școala **Bauhaus** au avut un impact considerabil în răsăritul

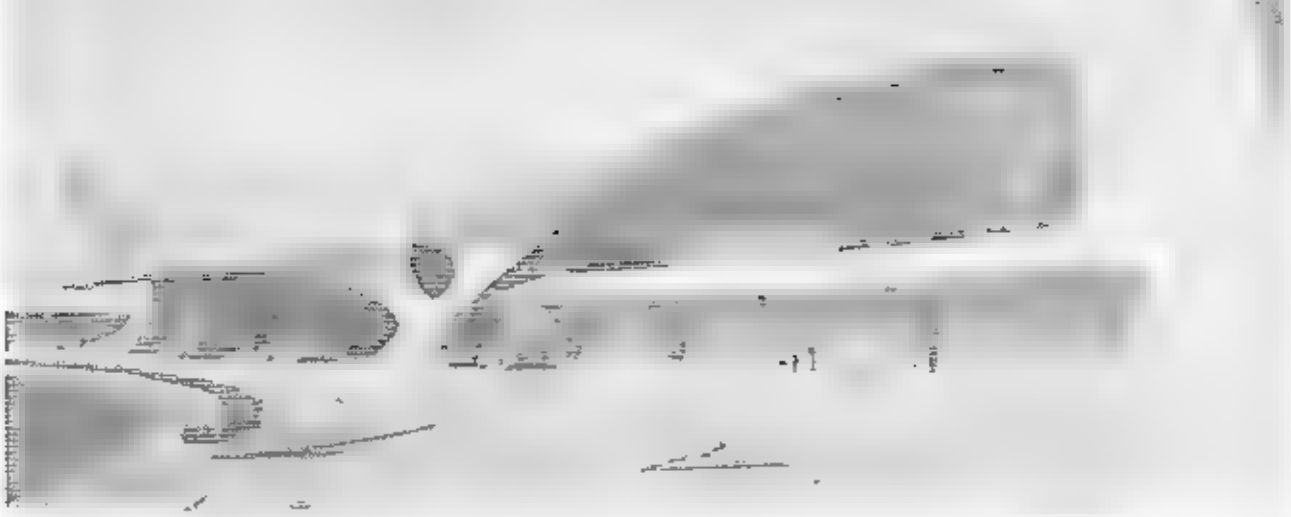
Printre soluțiile constructive fundamentale susținute de Walter Gropius, marile structuri integrale monolite realizate din beton armat cu pereți despărțitori independenți de structură, a fost una dintre cele mai îndrăznețe și moderne inovații aplicate în arhitectura secolului al XX-lea.

O a doua idee cu mari rezonanțe în epocă, a avut în vedere folosirea în construcția a sute de locuințe mici și ușoare, cuplate cu pereți și fațade din sticlă.

Anvergura neobișnuită a minții genia și spiritul ingenios al arhitectului german, bogăția de idei îndrăznețe au definit dimensiunile excepționale ale extinderii imaginative. Numeroasele idei noi au reușit să fie concretizate de Gropius în S.U.A. grație deciziei sale de a răspunde invitației Universității Harvard. În urma lerorii naziste, asemenea multor intelectuali progresiști ai vremii, Gropius a părăsit Germania, plecând mai întâi în Anglia și apoi, din 1937, în S.U.A. unde de la început a ocupat funcția de șef al catedrei de arhitectură la Harvard pentru ca, numai după un an, să fundeze departamentul de arhitectură al cărui decan a fost până în 1953.

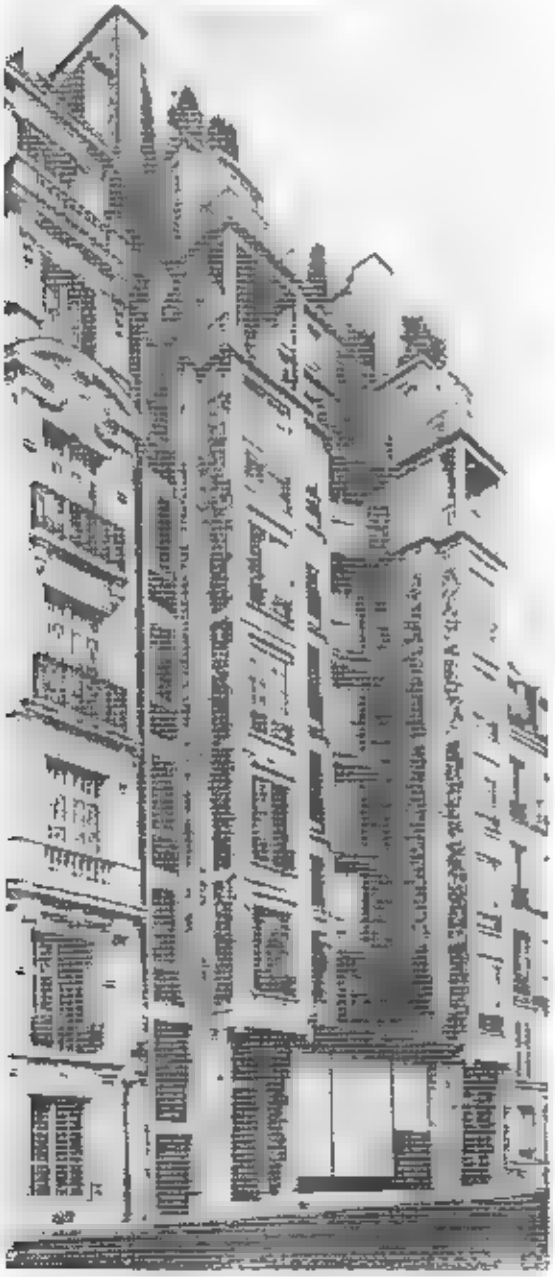
Preocupările divergente ale arhitectului, concretizate în conceptele teoretice și practice ale structurii eficiente a clădirilor cât și în aspectele estetice ale

Frank Lloyd Wright. Laboratoarele *S.C. Johnson, Wax Company* din Racine, Wisconsin



Eero Saarinen. Aerogara *Terminal TW 4 John F. Kenedy*, New York

Auguste Perret. *Bloc de locuințe particulare*



acestora, au fost dublate de interesul pentru soluțiile sistematizării ansamblurilor urbane ale unora dintre cartierele orașelor americane, ale unor cetăți universitare și centre civice, precum și pentru construirea unor fabrici, birouri, spitale, palate administrative, cluburi sau locuințe particulare.

Gigantica activitate de arhitect constructor, susținută de Gropius a fost completată de ingeniozitatea spiritului său artistic și creator de designer, el fiind autorul câtorva proiecte originale de mașini precum prototipul de locomotivă pentru o fabrică din Danzig, în 1911, prototipul unei cabine de transatlantic în 1914 sau prototipurile automobilelor Adler. Prolifică activitate teoretică a susținut Walter Gropius, de asemenea, pe planul învățământului artistic, el fiind spiritul dinamic a cărui personalitate vie a stimulat și determinat efervescența novatoare a atmosferei de la *Bauhaus* unde artiști de talia lui Kandinsky și Klee, Feiniger, Schlemmer, Bill și Moholy-Nagy colaborau la afirmarea tezei raționale a artei.

Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), personalitate de prim rang a arhitecturii germane și universale, a avut un rol hotărâtor pe linia purității formelor, în constituirea concepției funcționaliste a arhitecturii secolului al XX-lea. Mies van der Rohe s-a format la Berlin, unde a fost coleg cu Walter Gropius și cu Le Corbusier, tinerețea sa fiind marcată de șocul puternic trăit cu ocazia faimoasei expoziții a lui Frank Lloyd Wright deschisă la Berlin. O influență deosebită asupra concepției arhitectului a exercitat-o și mișcarea olandeză, neoplasticistă, din jurul revistei „De Stijl", îndeosebi prin operele lui Van Doesburg. Formația sa de constructor și nu de arhitect

Uzinele General Motors, Detroit. Arhitectura de Eero Saarinen. Sculptura *Zborul Păsării* de Antoine Pevsner

va fi modelată de personalitatea lui Le Corbusier, o dată de care a lucrat împreună cu P. Behrens și mai apoi, în cadrul școlii *Bauhaus* de la Dessau. Orientarea sa va urma o evoluție febrilă în anii 1919 – 1920 când proiectează două clădiri zgârie-nori cu schelet de oțel și pereți de sticlă.

Principiul nou, formulat de Mies, a urmărit punerea în evidență a spațiului interior în flux continuu.

În prima sa capodoperă *Pavilionul Germaniei* de la Expoziția Internațională de la Barcelona, el separă logic elementele portante de cele neportante izolând o organizare spațială fluidă.

Într-o a doua perioadă de creație, începând cu 1938, când este constrâns să emigreze în SUA din pricina teroriștilor hitleriști, se află la Chicago în calitate de șef al departamentului de arhitectură la „Armour Institute". Cu acest prilej este însărcinat cu construcția giganticului complex al acestei faimoasei școli americane.

În 1949 începe la Chicago, pe malurile lacului Michigan, și apoi la New York și în alte orașe din Statele Unite o serie de clădiri, uimitoare ca soluții constructive și ca viziune estetică. Concepția sa originală desăvârșește „cutia de tip geometric". Principiile estetice ale tezelor picturii lui Cézanne și Mondrian au pătruns în arhitectura lui Mies van der Rohe, în concepția arhitectului a cărui creație era definită de Michel Ragon astfel: „Frumusețea înghețată a unui ordinator".

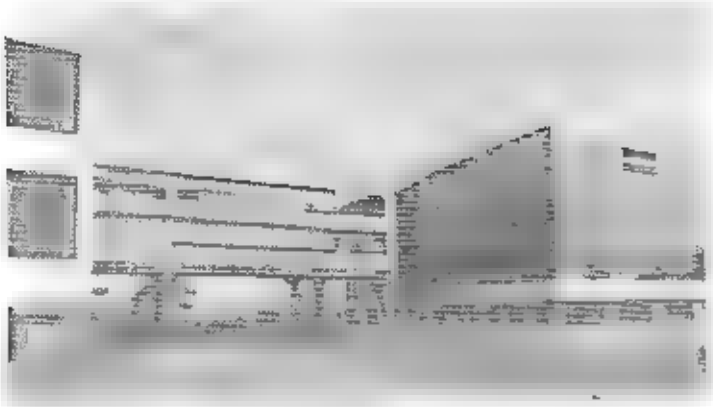
Printre clădirile impresionante ca dimensiune și îndrăzneală, realizate de Mies van der Rohe, se citează *Seagram Building* din New York, înălțată în 1958.

Clădirile construite de Mies au beneficiat de crearea unui spațiu arhitectural la fel de valabil și benefic pentru milionari, ca și pentru muncitori, interioarele clădirilor putând fi organizate în funcție de nevoile și gustul fiecăruia.

Viziunea cu totul nouă introdusă de Mies van der Rohe, coordonatele modernității structurii constructive și estetice, valabile încă în zilele noastre, au stabilit rigorile geometrismului logic, fluxul continuu al spațiului cu desființarea pereților despărțitori, simplitatea formelor monumentale și, mai ales, excepționala luminozitate datorată panourilor de sticlă.

Folosirea materialelor ușoare, osatura metalică de tip esențial, structurile de oțel aparent și intervențiile de cărămidă ceramică sau de beton au definit o arhitectură monumentală desfășurată pe verticală, utilă sediilor de birouri și instituțiilor publice.

Arhitectul german excelează prin eliminarea detaliilor decorative printr-un proces strict rațional ajungând la soluții spațiale optime.



Walter Gropius, Sediul școlii *Bauhaus*, Dessau

Căutarea esenței, a volumului reductibil, eliminarea încărcăturii or inutile și-au aflat sinteza în fa moasa sa maximă „Mai puțin este mai mult"

Cubismul și raționalismul, caracteristice în creația e arhitecților au devenit principii determinante ale „Stilului internațional" din arhitectura secolului al XX-lea

Oscar Niemeyer Soares Filho (1907) a dezvoltat un stil cu totul original, pornind de la concepțiile lui Le Corbusier, maestrul sub a cărui autoritate și-a făcut stagiul de inițiere

Principiile noi introduse de Oscar Niemeyer au stabilit o viziune cu totul îndrăzneață în ceea ce privește raporturile volumetrice și spațiale Articulate cu o infinită fantezie, acestea ajung la adevărate virtuozități în soluțiile compoziționale ale ansamblurilor

Capodopera sa, în acest sens, este ansamblul proiectat pentru capitala Brasiliei (1957–1961). Impresionant prin imaginația artistică a articulării formelor paralelipipedice desfășurate pe verticală și orizontală și prin eroiala amplă a formelor sculpturale ale cupolelor semisferice. *Parlamentul* din Brasilia (1959) se impune printre cele mai originale ansambluri arhitectonice ale secolului al XX-lea. Raportul dintre forme, volume și spațiu stabilit la scară gigantică oferă spectacolul inedit al desfășurării construcțiilor asemenea unor sculpturi nonfigurative implantate în uriașe spații Grandioasele dimensiuni ale construcțiilor, marea frumusețe a ritmurilor spațiale ale plinurilor și golurilor sunt susținute cu forța genului

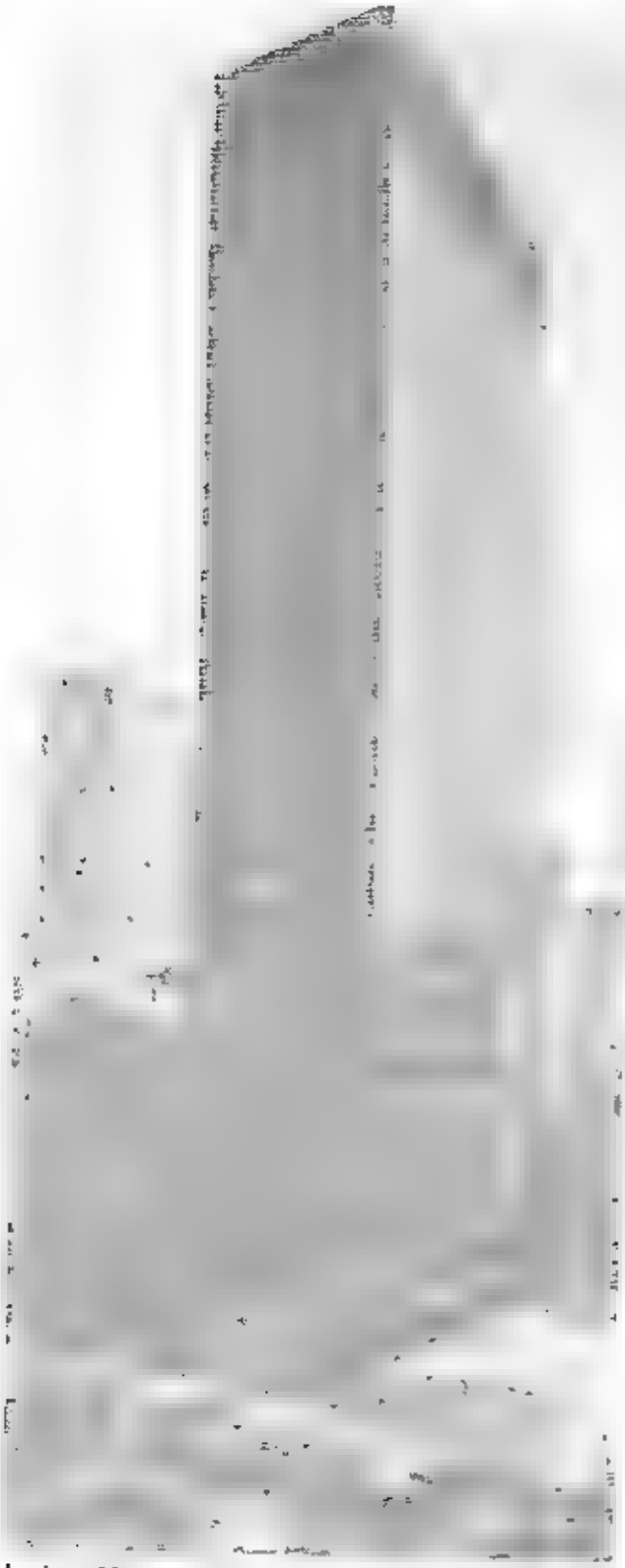
Repertoriul de forme folosit de Niemeyer, deși este restrans la volumele geometrice esențiale, trăiește cu excepțională vitalitate și diversitate plastică datorită articulării inedite și asocierii expresive în spațiu Formele prismatice, ovoidale, sferice alternează cu verticalele suple și cu orizontalele masive Ritmurile ample ale convexităților or și concavităților or intervențiile segmentelor de sferă sau de piramidă creează o morfologie uimitoare prin imprevizibilul posibilităților or combinatorii Volume decise și spații ferme, corpuri arhitectonice desfășurate pe gigantic dimensiuni și suprafețe, simplitate geometrică esențială și pauze îndrăznețe sunt aspecte care anticipează arhitectura mileniului trei într-o viziune spațială a esteticii unei alte ordini a planetei viitorului

Dintre strălucitele personalități ale arhitecturii secolului al XX-lea numele lui **Le Corbusier** și **Frank Lloyd Wright** se disting ca excepționale prin concepțiile complexe ale căror linii de forță au influențat puternic gândirea arhitecților în privința funcționalității și esteticii clădirilor

Le Corbusier (1887-1965) Charles-Edouard Jeanneret cunoscut sub numele de Le Corbusier, s-a născut în Elveția, formându-se în Franța unde s-a stabilit în 1917 dobândind cetățenie franceză În anii 1908-1909 Le Corbusier lucrează în atelierul marelui arhitect francez Auguste Perret În Germania lucrează cu Walter Gropius și Mies van der Rohe

Partizan al funcționalismului, Le Corbusier a căutat să lase libertate imaginației în relația arhitectură cu natura. Considerând arhitectura ca *„pură creație a spiritului"*, Le Corbusier și-a sintetizat concepția în jurul a trei noțiuni fundamentale *volumul suprafața* și *planul* El definește arhitectura ca fiind *„jocul savant, corect și magnific al volumelor asamblate în lumină"* Suprafața, fiind cea care îmbracă și delimitează volumele, trebuie tratată astfel încât să le dea viață, lăsându-le întreaga lor splendoare, fără a le devora. Volumul și suprafața sunt determinate de către *planul* construcției el însuși fiind determinat de către *funcțiune* Planul devine, astfel, generatorul întregii compoziții arhitecturale.

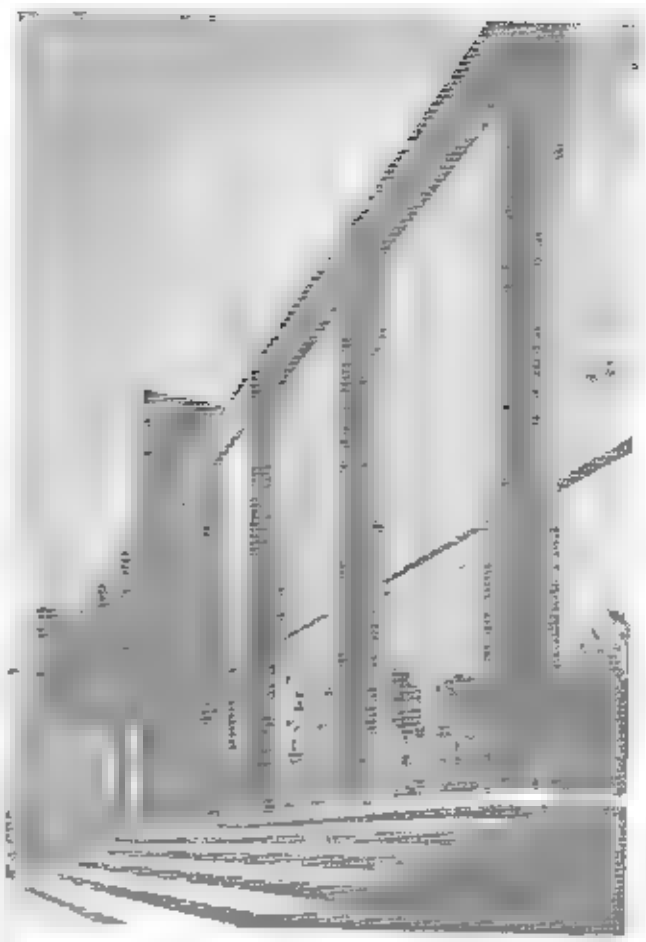
Activitatea lui Le Corbusier s-a desfășurat pe cele mai diverse planuri, de la construcțiile de locuințe individuale la apartamentele de tip duplex, de la vastele ansambluri urbanistice, unele rămase în proiecte, până la supervizarea planurilor celor mai pretențioase clădiri administrative și construcția impresionantelor muzee din Extremul Orient sau clădiri din Statele Unite, cum a fost proiectul inițial al *Palatului ONU* din New York, lucrare numită adeseori „zgârie-



Ludwig Mies van der Rohe – **Philip Johnson**
Seagram Building, New York

[illegible] Le Corbusier [illegible] 94[illegible] construcție finalizată de W. K. Harrison.

Mediul urbanistic și-a îmbogățit datorită Le Corbusier [illegible] unuia dintre [illegible]

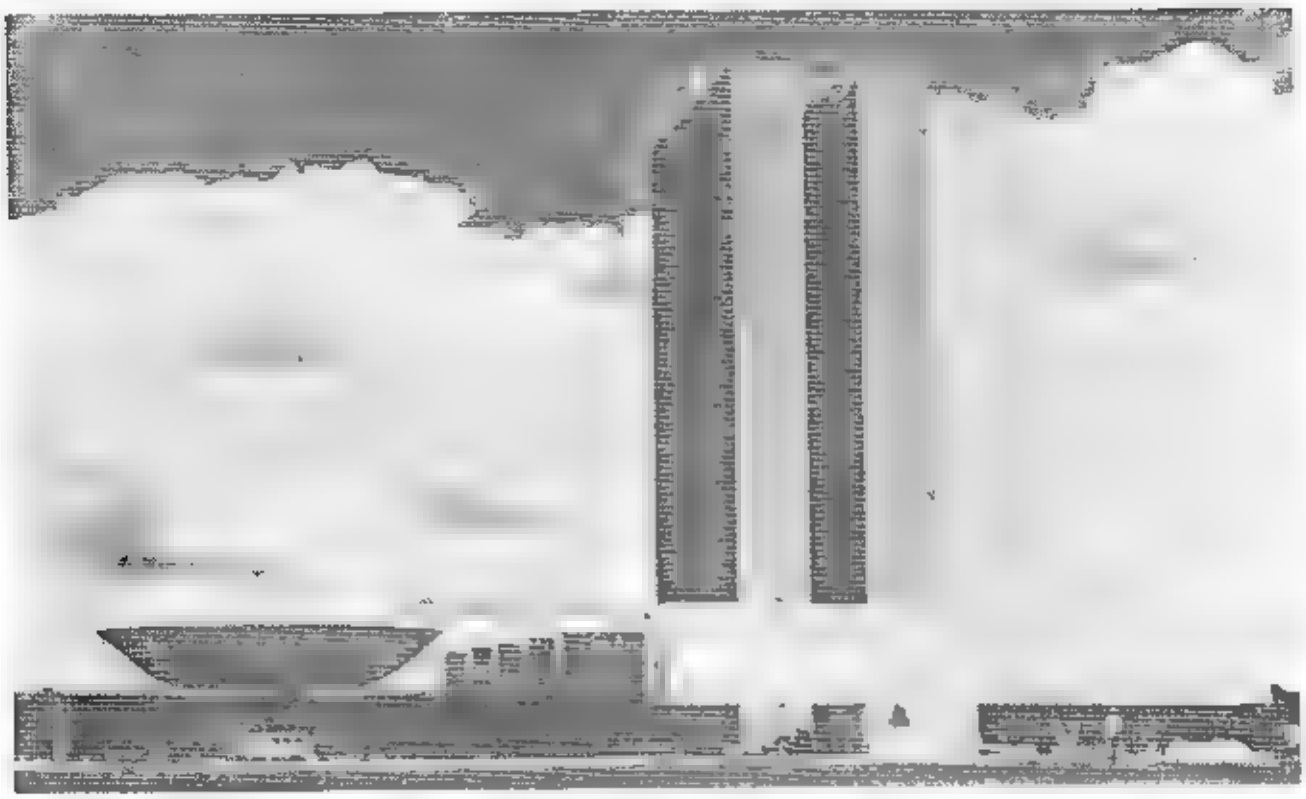


Mies van der Rohe [illegible]

[illegible] al elementelor raționale, interesul pentru prezența [illegible] articularea lor estetică în modalități convergente cu [illegible]

Formația sa complexă l-a apropiat de unele personalități artistice ale avangardei printre care un [illegible] extremă a lui Le Corbusier i-au făcut simțită prezența [illegible] unui dintre remarcabilii pictori ai orientării cubiste alături de Ozenfant.

Cărțile publicate au titluri neobișnuit de expresive, uneori cu accente de manifest: *Croisade* [illegible] (Cruciadă în [illegible] sau [illegible] (Când catedrala era [illegible]



Oscar Niemeyer *Parlamentul din Brasilia*

Voyage au pays des timides (Călătorie în țara timizilor) – 1937, *Des canons de munition ? Merçi ! Des logis S V P* (Tunuri, muniție ? Mulțumesc ! Locuințe, vă rog) – 1938

Articolele și tratate e lui Le Corbusier susțin teza aspirației către perfecțiune prin stabilirea standardelor matematice și estetice. „*Parthenonul* este, afirmă Le Corbusier, un produs de selecție aplicat unui standard. Arhitectura acționează asupra standardelor, iar acestea țin de logică, analiză, studiu scrupulos"

Câteva dintre ideile fundamentale susținute de Le Corbusier au determinat evoluția gândirii în arhitectura secolului al XX-lea. Idei ca aceea a evoluției arhitecturii determinată de cursul istoric al necesităților de confort al societății a fost legată de ideea afirmării industriei ca o forță asemănătoare unui fluviu ce năvălește și se rostogolește în planul necesităților și mentalităților. „*Legea economiei guvernează imperativ faptele și gândurile noastre. Problema casei e o problemă de epocă. Echilibrul societăților depinde de construcția casei*" scrie el. Concepția rigorilor lui Le Corbusier în arhitectură, unele principii formulate de el sau întors uneori, în mod straniu, împotriva marelui arhitect, cum s-a întâmplat în situația caselor în serie construite la Marsilia, abandonate mai târziu, datorită neadecvării lor la cerințele ulterioare de confort.

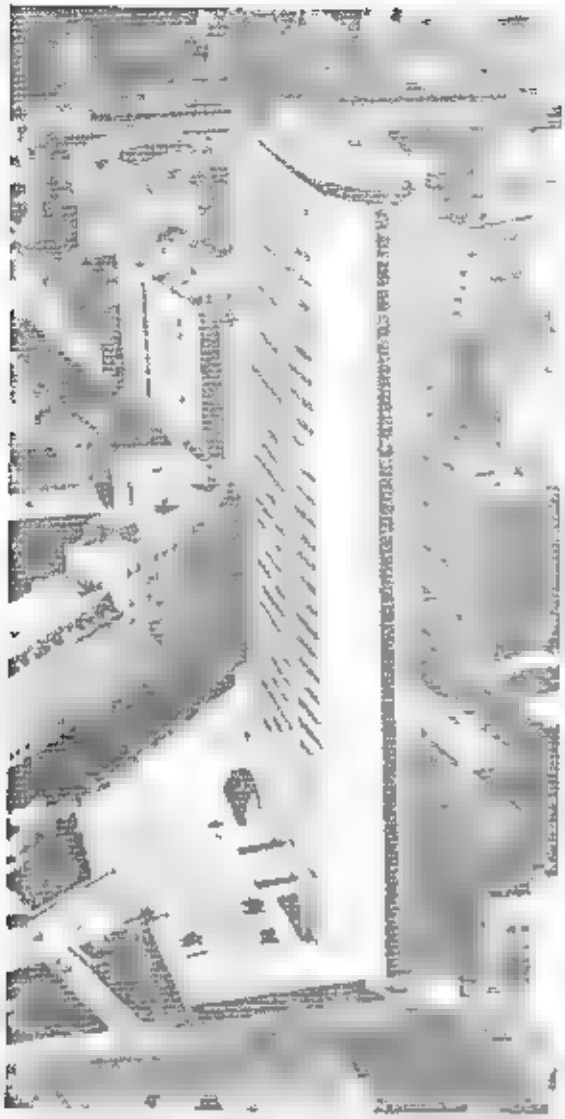
Descifrând în formele pachebotului, avionului și automobilului corelarea determinantelor dintre funcția utilă și forma estetică, Le Corbusier a descifrat fermentul evoluției în motivele pragmatice ale societății. Îndrăgostit de noutățile tehnice, Le Corbusier a relevat aspecte care i-au servit la formularea *tezei purității formei*.

Frank Lloyd Wright (1869-1959), figură centrală a mișcării moderne a arhitecturii din întreaga lume, se numără printre cei mai mari arhitecți americani.

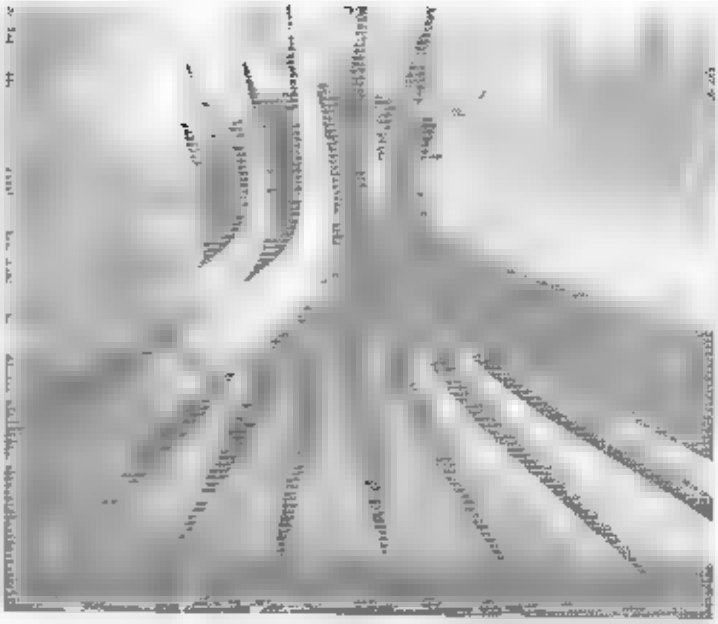
Formația ca arhitect și-a desăvârșit-o la Chicago sub îndrumarea excepțională a lui L.H. Sullivan, principal teoretician al funcționalismului.

Autor al conceptului de „arhitectură organică", Wright a dezvoltat principiile funcționalismului corelat cu spațiul naturii.

Doctrina estetică a lui Wright a fost expusă în cartea sa *An Organic Architecture* (O arhitectură organică) ale cărei idei au stârnit un mare interes în Europa. Noutatea surprinzătoare a cărții o oferea teza corelării arhitecturii cu natura, relația dependenței dintre om și arhitectură, om și natură, arhitectură și ambient. Arhitectura concepută de Wright promova relația coeziunii luminii și spațiului exterior cu spațiul interior al locuinței, *sentimentul deschiderii zidurilor locuinței către natură*. Wright era adeptul pătrunderii în casă a spiritului regenerator al naturii prin vizualizarea ambianței verde, prin sentimentul integrării naturii vegetale în spațiul interior al locuinței datorită amplasării acesteia și a materialelor transparente ale construcției.

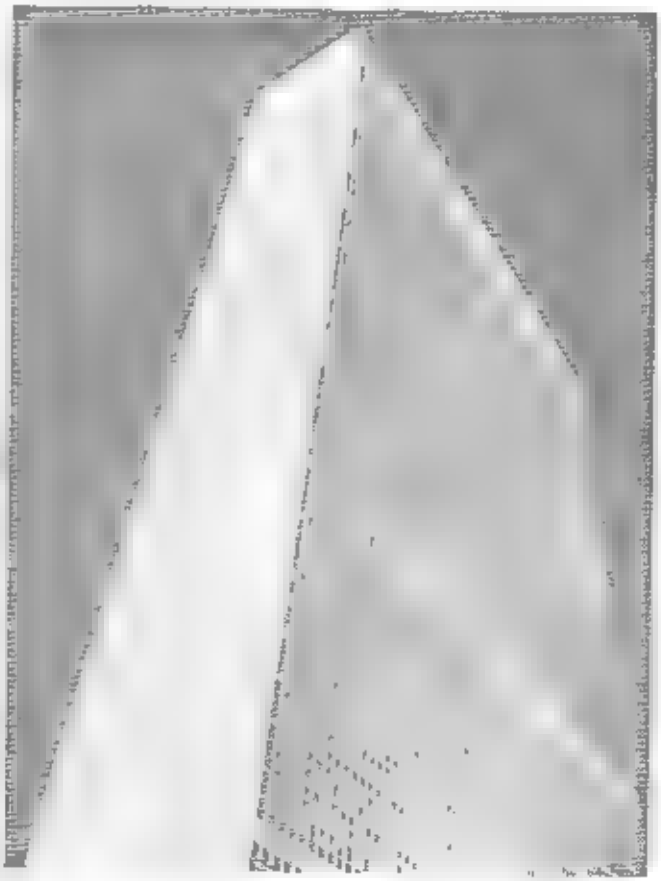


Pier Luigi Nervi *[illegible]* Gio Ponti *[illegible]*

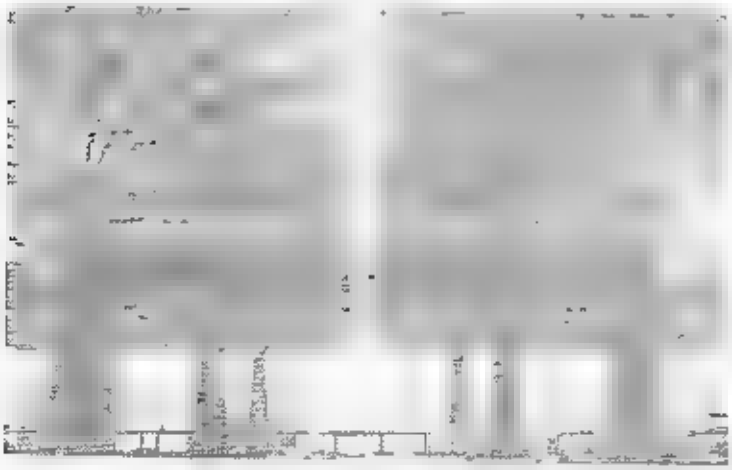


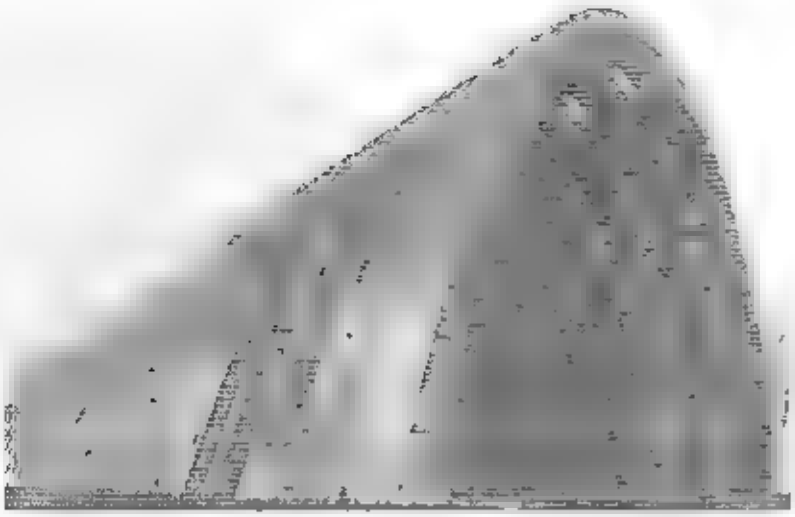
Oscar Niemeyer *[illegible]*

Wallace Kirkman Harrison *[illegible]* New York



Nervi *[illegible]* Italia



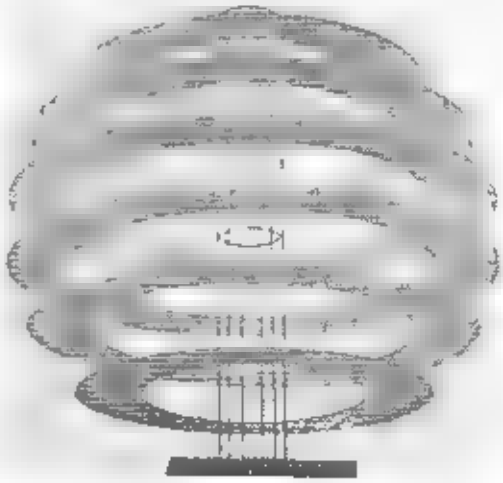


Eugene Freyssinet. *Hangare de la Orly*

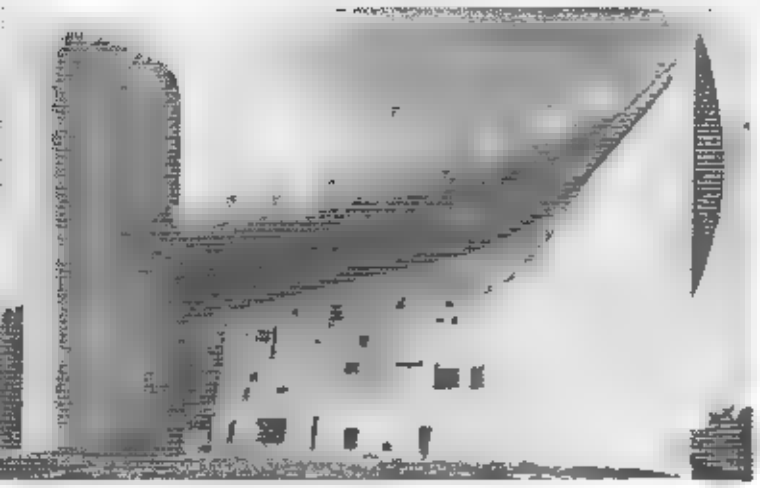
Antoni Gaudí. Catedrala *Sagrada Familia* a Barcelona

Bertrand Goldberg
Agora în *Marina City* – Chicago

Robert de Ricolais. Machetă pentru o clădire suspendată pe rețea



Philip Johnson & John Burgee, *Pennzoil Place*, Houston, Texas

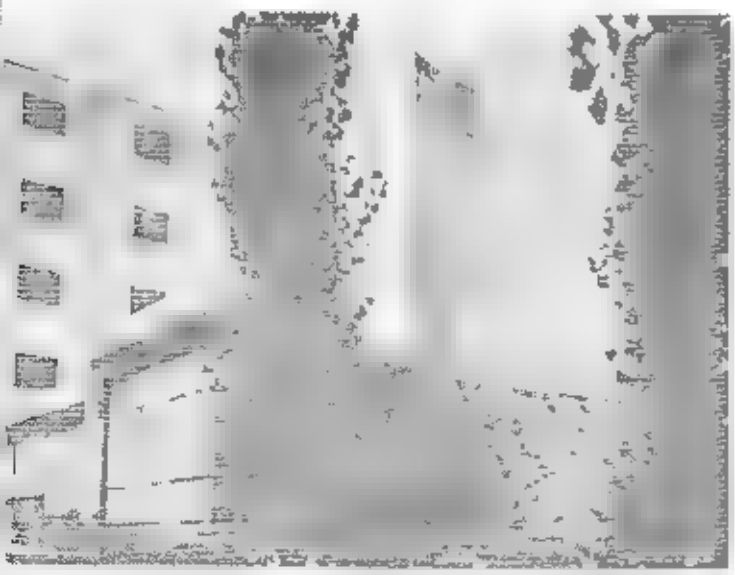


Le Corbusier. *Capela Notre Dame du Haut*, Ronchamp

Originalitatea creației lui Wright a definit coordonatele moderne ale programului arhitectonic al „Caselor de preerie" formulând principiile arhitecturii organice: „Casa să se asocieze cu terenul, să devină naturală în așezarea din preerie". Materialele folosite piatra, cărămida, lemnul, sticla sunt cuplate cu coloritul peisajului și cu lumina locală în ideea armonizării și integrării arhitecturii în ambient. Wright este creatorul diferitelor tipologii de locuințe individuale printre care sunt de amintit „Casa de colină" și „Casa de pădure".

Ceea ce impresionează puternic la clădirile concepute de Wright este varietatea soluțiilor constructive și estetice. Frumusețea plastică a clădirilor create de Wright, ingeniozitatea artistică a articulării volumelor și ritmurilor compoziționale, amplasarea

Le Corbusier. *Pavilionul elvețian în Cetatea universitară*, Paris



artistică a clădirilor în natură sau în spațiul urban conturează în arhitectură un univers al formelor apropiate de legențele plastice și estetice ale sculpturii.

Printre cele mai impresionante clădiri se citează: *Casa de la cascadă* („Falling Water House" sau „Casa Kaufmann" de la Bear Run, Pennsylvania 1936) și *Robie House* din Chicago.

Capodopera lui Wright *Muzeul Guggenheim* din New York (1956-1959) se distinge prin splendida și originala siluetă sculpturală a clădirii asemănătoare unei uriașe cochilii marine și prin pur tatea albului formei. Prinzând înfățișarea unui resort gigantic gata să se destindă, edificiul implantat pe una dintre principalele artere de circulație din New York pare a transforma arhitectura în sculptură.

Apropierea arhitecturii de sculptură datorită arhitecților Nowicki, Saarinen și Wright este similară cu apropierea sculpturii de arhitectură datorită lui Brâncuși. Încă din primele decenii ale secolului al XX-lea artele își defineau teritoriul propriu în chip diferit față de tradiția artistică milenară.

Personalitatea creatoare puternică și originală a lui Wright, geniul operei lui continuă să fascineze și să rămână sursă de idei, generatoare de soluții încă pentru multe generații de arhitecți de aici înainte.

O privire panoramică asupra secolului al XX-lea proiectează caracterul pregnant al performanțelor științelor și tehnicii, oglindă a cerințelor societății aflate în permanent progres tehnologic. Salturile extraordinare ale tehnicii și industriei, dublate de acumulările în științele exacte și sociologie, gigantiscele aglomerări urbane, exploziile demografice au determinat curba ascendentă a modificării necesităților și mentalităților umane despre confort și existența umană. Locuința particulară a constituit unul dintre sectoarele importante ale preocupărilor constructorilor. Condițiile confortului modern au fost asigurate apartamentelor nepretențioase ale *blocurilor de locuințe* plusul de confort aparținând *apartamentelor duplex*. Arhitectura locuințelor particulare a primit complementar soluțiile pretențioase ale arhitecturii rezidențiale de tip european răspândite pe toate meridianele. În ansamblul arhitecturii de la sfârșitul secolului al XIX-lea și în primii ani ai secolului al XX-lea America la Newport în New England, de exemplu, relua rezolvările somptuoasele palate italiene de tip renascentist și ale palatelor și grădinilor din st

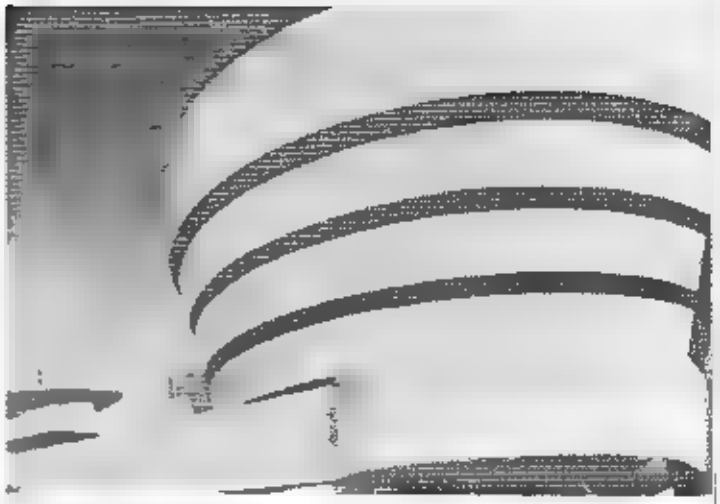
clasicismului versaillez, acestea din urmă, prin amplasarea privilegiată, oferind grandioasa perspectivă deschisă spre ocean și totodată spectacolul fermecător al grației franceze evocatoare a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea.

În marea diversitate morfologică și căutările funcționale ale construcțiilor, arhitectura a trecut prin etape tot mai îndrăznețe ca performanțe tehnice. Arhitectura a evoluat de la *International Style* numit astfel de critici, concepție care a dominat scena americană în prima jumătate a secolului, către verticala clădirilor în lame de oțel, în turnuri de sticlă albastră-verzuie, oglindind în permanență cerul și caleidoscopul mișcării cetățene a străzii. Elegantele lame verticale sprijinite pe o bază orizontală suplă și înălțate pe coloane de oțel inoxidabil au apărut la începutul secolului, în peisajul american. Clădirea *Secretariatul Națiunilor Unite* din New York a fost primul *zgârie-nori* cu *perete-cortină* de sticlă.

Ultimele decenii au înregistrat o tot mai prolifică diversitate morfologică în arhitectura americană, ca, de altfel, în concepția arhitecților de pe toate meridianele planetei, îndrăzneala estetică atingând performanțe înalte pe măsura abundenței oferite de excesele de confort tehnic.

În Australia, Asia, Europa sau Africa pot fi admirate clădiri ale căror impresionante rezolvări estetice se impun prin originalitate, arhitectura organică împrumutând din morfologia structurilor naturale ce par atât de tăioase și expresive soluții constructive și înțelesuri artistice. Dacă ne referim numai la Muzeul *Kushiro* (1982-1984) din Japonia, construit în forma unor spirale articulate în axe divergente de către arhitectul **Kiko Monta Mozuna** sau la *Thematic House* (1978-1982) din Londra proiectată de **Charles Jencks**, a cărei grațioasă scară evocă ritmul spiralat al ADN-ului de nu e este ușor de înțeles cotele înalte atinse de performerii domeniului.

Ansamblul uzinelor *General Motors* de la Detroit (1955), proiectat de **Eero Saarinen**, uimește încă și astăzi datorită neobișnuitei perspective grandioase a spațiului oferită de ansamblul arhitecturii și de încadrarea în ambianța astrală a sculpturii spațiale a lui Pevsner. Centrul tehnic, implantat în plin câmp pe platoul ... și pe malul lacului Michigan, impune măreția stilului sever. Desfășurat pe orizontală și larg deschisă, ansamblul arhitectonic sugerează un spațiu panoramic de tip galactic.



Wright. *Muzeul Solomon Guggenheim*, New York

Construit de **Oscar Niemeyer**, *Ansamblul Universității* din Alger a fost conceput a fi amplasat pe platoul orizontalei gigantice a peisajului african.

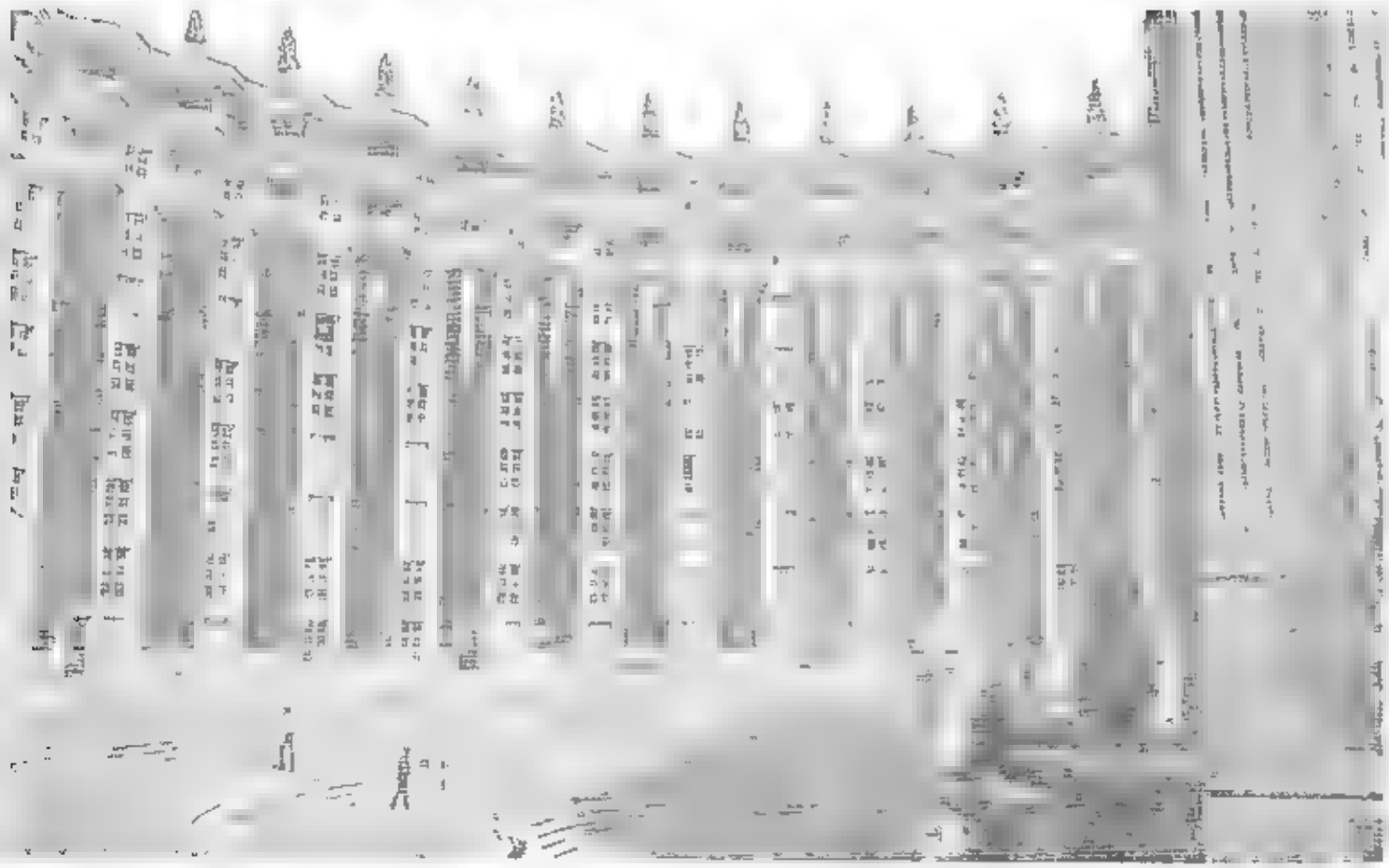
Virtuozități maxime au fost atinse în folosirea macrostructurilor și realizarea uriașelor deschideri. De asemenea, un aspect deosebit ca noutate este eliminarea completă a ornamentelor și materializarea simplității axiomatice până la esențializarea pe risă a construcției paralelipipedice, cum este cazul remarcabilei clădiri *John Hancock Tower* (1972-1975) din Boston, creație a arhitecților **I.M.Pei** și **Henry Cobb**.

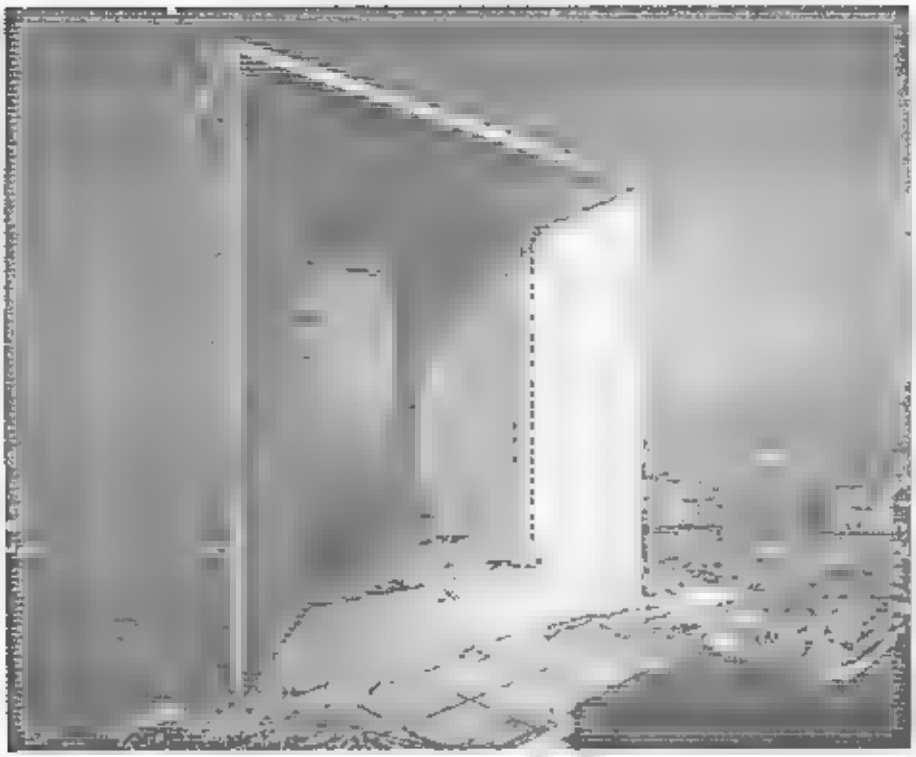
Ultimele decenii au adus în atenție formulări stilistice conturate de viziunea *Postmodernismului* concretizate în edificii construite pe toate meridianele planetei, caracterizate prin mixări ale contextelor morfologice aparținând diferitelor stiluri istorice.

Wright. *Casa de la cascadă* (*Casa Kaufmann*). Pensylvania

Manolo Núñez [illegible] Mutualidad Nacional [illegible]

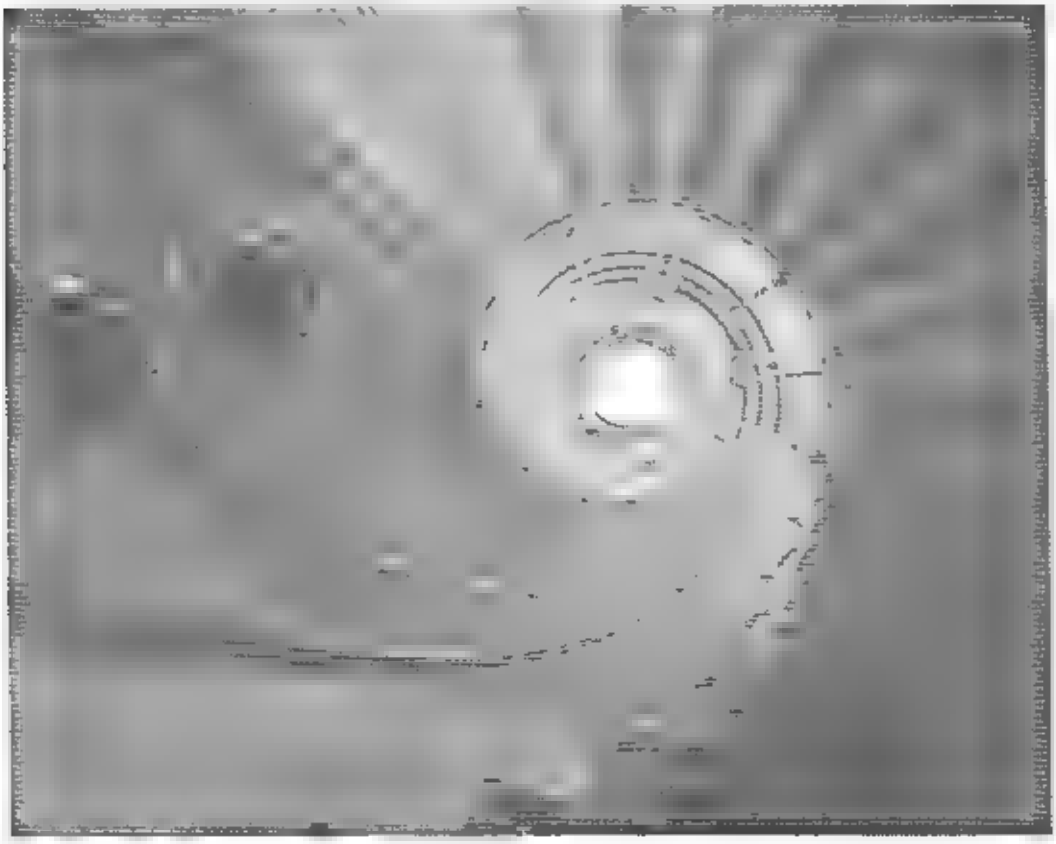
Ricardo Bofill [illegible] Mutualidad Nacional [illegible]





Johann Otto von Spreckelsen. *Grande Arche de la Défense*, Paris

Charles Jencks şi Terry Farrell. *The matta House*, detaliu scară interioară, Londra



Kohn Pedersen Fox Associates *Wacker Drive* Chicago

SCULPTURA SECOLULUI AL XX-LEA

SCULPTORI REPREZENTATIVI AI ŞCOLII FRANCEZE

GENERAŢIA LUI BOURDELLE, MAILLOL, DESPIAU

Geniul lui Rodin a deschis drum îndrăznelii plastice inovatoare a sculptorilor de pretutindeni, exteriorizării stărilor emoţionale şi exprimării dezinvolte a temperamentului artistic propriu. Emoţia delicată, entuziasmul exaltat ca şi senzualismul debordant, tensiunea suferinţelor sufleteşti şi fizice sau angoasa sfâşietoare în registrul stărilor afective şi spirituale ale înalte or temperaturi artistice ale sculpturii create în secolul al XX-lea. Elevii şi discipolii de prim rang ai lui Rodin, dintre care amintim pe **Antoine Bourdelle, Aristide Maillol şi Charles Despiau au** deschis porţile influenţei artei maestrului, pentru ca ulterior, fiecare dintre ei să evolueze diferit către disolarea propriei viziuni artistice. Ecouri ale noilor concepte au reverberat pe toate meridianele globului, implantând rigori morfologice şi stilistice generatoare de originale soluţii plastice în sculptura franceză şi universală, în şcolile naţionale de sculptură ale ţărilor de pretutindeni.

BOURDELLE

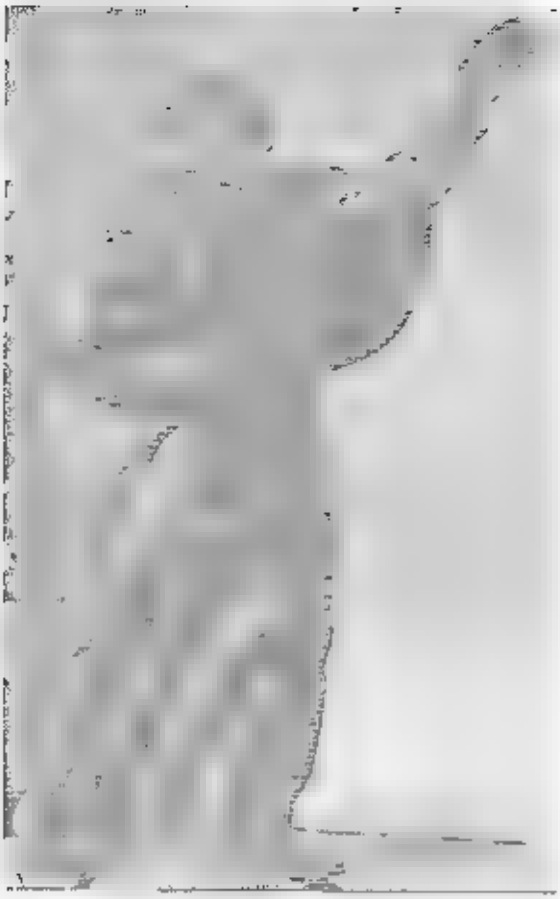
Un mare sculptor

Sculptura – artă şi ştiinţă a volumelor arhitectonice

Antoine Bourdelle (1861–1929) este artistul a cărui operă a avut un fundamental impact asupra generaţiilor tinere ale sculptorilor parizieni şi a celor veniţi de pretutindeni pentru studii la Paris. Bourdelle, elev şi colaborator apropiat al lui Rodin, a rămas o vreme în preajma maestrului de la Meudon, influenţa personalităţii strălucite a acestuia resimţind-o în primele lucrări de tinereţe în care sunt vizibile unele soluţii morfologice impresioniste.

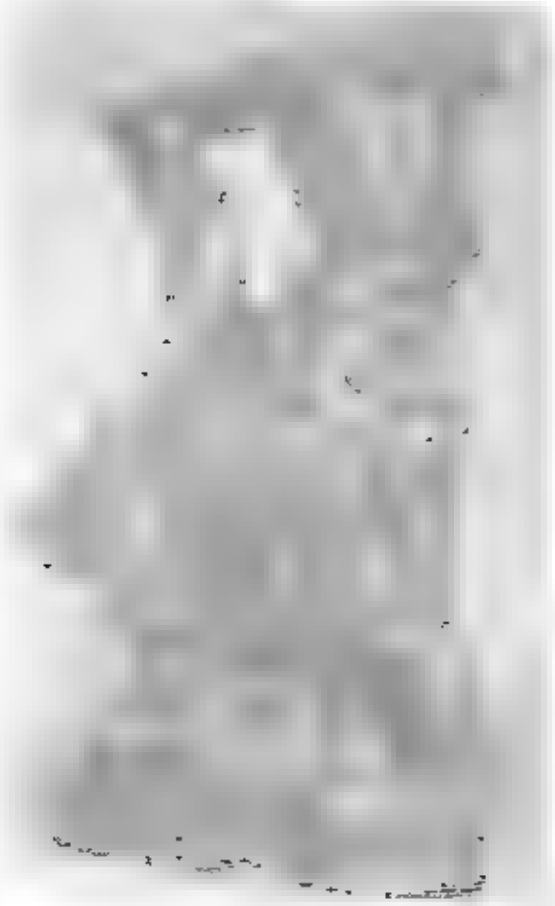
Încă din primii ani ai creaţiei, Bourdelle a formulat o viziune profund originală, opusă principiilor analitice ale modelajului rodinian. Dacă Bourdelle ar fi continuat principiile artei lui Rodin, ar fi putut rămâne în culoarul viziunii şi limbajului analitic al impresionismului.

Antoine Bourdelle *Epopeea Poloniei*, detaliu din *Monumentul lui Adam Mickiewicz*, Paris



Bourdelle *[illegible]* Paris

Bourdelle, *[illegible]*



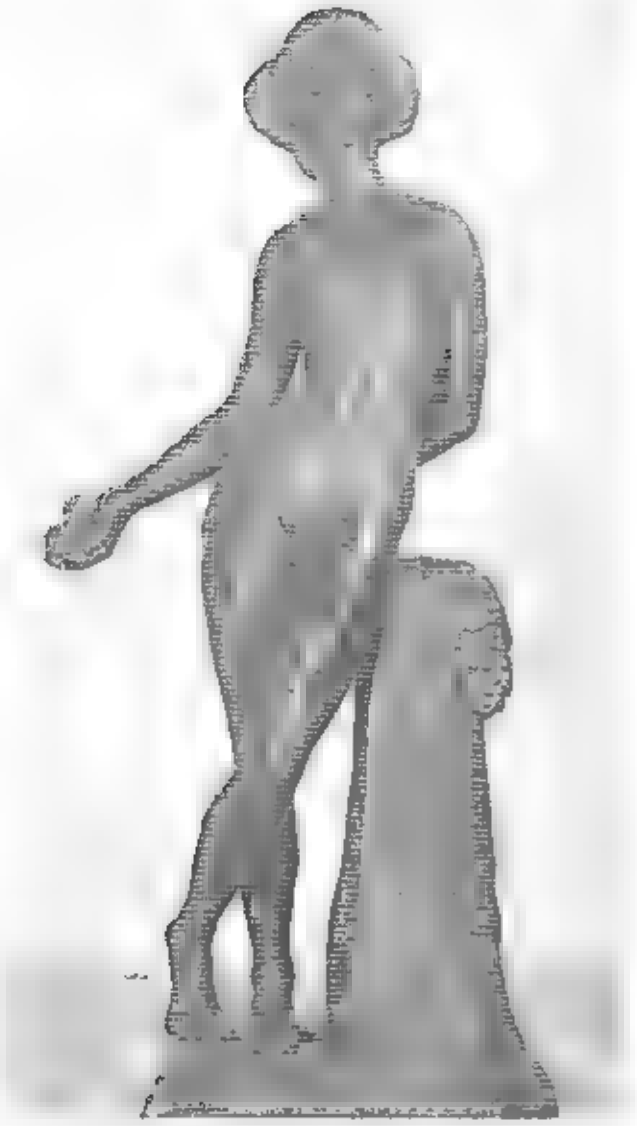
Opera. ***Ieșirea din criza formei impresioniste. Viziunea arhitectonică***

Pe firul căutărilor proprii, Bourdelle a pătruns într-una din zonele vitale ale sculpturii: ***arhitectonica formei*** și ***arhitectonica ansamblului compozițional***.

Inteligența multivalentă a sculptorului, coordonarea subtilă a componentelor personalității sale creatoare au asigurat capacitatea de sinteză a eforturilor către o nouă și revoluționară gândire în sculptură. Concentrat asupra **problemei arhitectonice a formei**, Bourdelle a creat un univers stilistic complementar celui al maestrului său. Forma rodiniană, fragmentată expresiv în nenumărate fațete de tip pictural, forma vibrândă sub efectele reflexe ale luminii, materia modelată nuanțat în lutul moale, receptiv la cele mai ușoare atingeri, a rămas particulară sculpturii impresioniste.

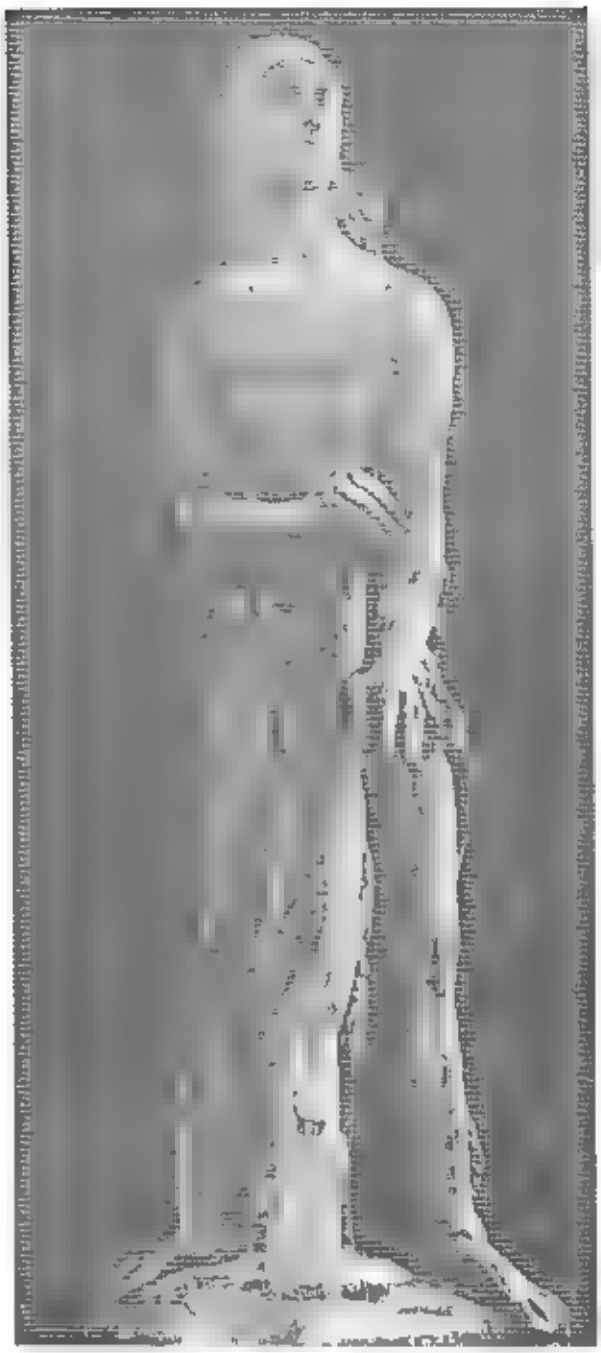
Admirația lui Antoine Bourdelle pentru sculptura greacă arhaică [illegible] ocupări e către problemele sculpturii de tip monumental. Aplecarea constantă asupra modelelor grecești ale sculpturii arhaice, concentrarea asupra problemelor **formei arhitectonice** au deschis un orizont morfologic diferit de cel dobândit sub autoritatea lui Rodin. **Arhitectura**

Bourdelle *[illegible]*



Bourdelle. *Pomona*. Muzeul Național de Artă al României

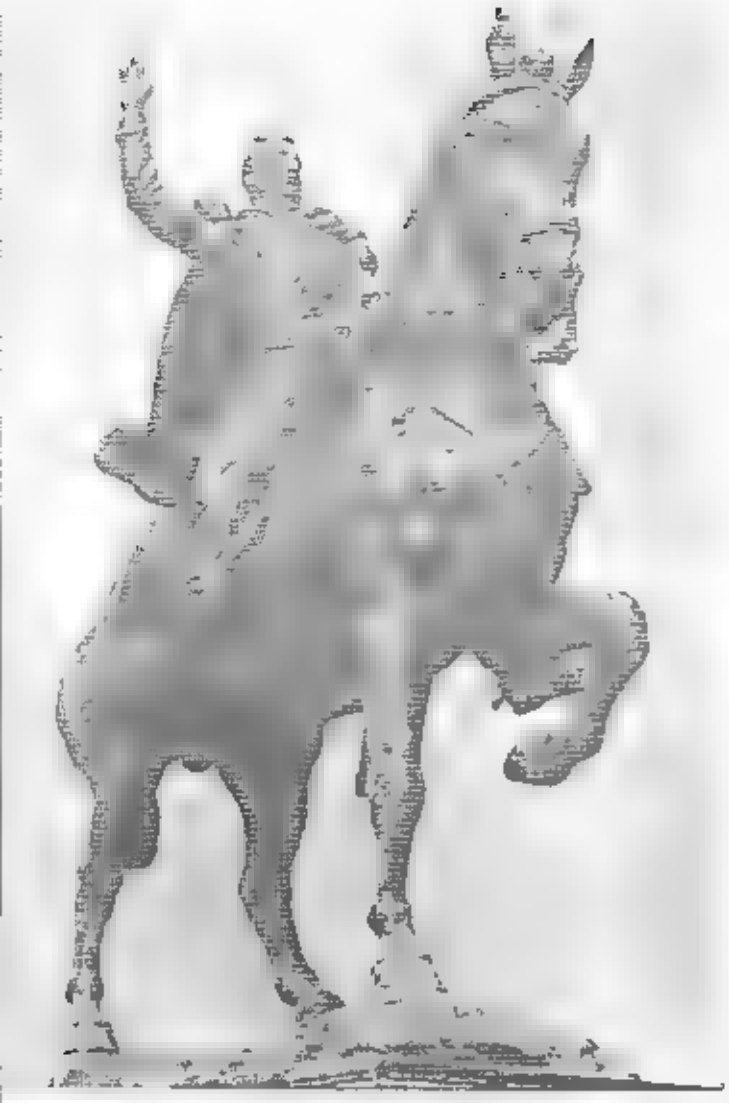
formei, volumul clar și ferm delimitat, compoziția monumentală și solidă a ansamblului au constituit conceptele morfologice asupra cărora sculptorul s-a concentrat cu toată energia, pasiunea și forța creatoare. Eforturile creatoare ale lui Bourdelle, orientate în această nouă direcție morfologică, s-au finalizat în stabilirea unor rigori estetice și morfologice diferite total de cele ale maestrului său. Principiile **construcției geometrice, articularea rațională, logica structurii și monumentalitatea ansamblului**, dublate evident, de sensibilitate artistică, de forță expresivă și de energie creatoare, au fost determinate hotărâtor de asimilarea *conceptului de formă* din sculptura arhaică greacă. Realizarea multor de desene, crearea frescelor și tablourilor pregătitoare pentru numeroasele



Bourdelle. *Forța*, detaliu din *Monumentul Generalului Alvear*

statui mărturisesc procesul complex al elaborării noii concepții a marelui sculptor francez.

Îndrăznelile formulate de Bourdelle regenerau fundamental soluțiile morfologice impuse de arta lui Rodin. Ceea ce adusese revoluționar Rodin în modalitățile morfologice ale sculpturii – **axialitatea divergentă și structura spațială dinamică, compoziția deschisă și modelajul pictural expresiv** era preluat selectiv de Bourdelle și transferat în planul



Bourdelle, *Monumentul Generalului Alvear*, Buenos Aires

viziunii arhitectonice. Modelajul analitic rodinian era înlocuit de Bourdelle cu **arhitectonica volumelor**. Prin arhitectonica volumetrică **forma** era salvată din fărâmițarea vibrată a materiei și transformată în **formă sculpturală. Analiticul era abandonat în favoarea sintezei.**

Modeleul vibrat de tip impresionist din sculpturile lui Rodin, seducător datorită genului și nu procedeului plastic, era înlocuit de Bourdelle cu severitatea volumelor. Modeleul, modalitate de comunicare în sine, nu are mari posibilități expresive decât în măsura în care artistul este înzestrat nativ cu generoase și nuanțate resurse afective de sensibilitate și de temperament. Modelajul răspunde favorabil artiștilor sensibili. Genul lui Rodin transfigura materia inertă în spectacol vibrant de viață. Datorită genului său și extraordinarului său temperament artistic, lutu, devenea seducător **nu prin construcția formei, ci datorită nuanțării sensibile a epidermei formei.** Atingerea mâinii sculptorului [illegible] energetic [illegible] emoționale și stări afective [illegible] momente dar.

Toate aceste aspecte erau cunoscute de Bourdelle observate cu atenție și analizate. A merge pe Rodin însemna un drum închis. A merge pe drumul trasat de genul [illegible] a nu avea șansa de deschidere în viitor sau afirmare a eului. A continua drumul lui Rodin echivala cu autodizolvarea personalității. Or, în cazul de față, sculptorul din Montauban [illegible] dimensiunea unei mari personalități creatoare. Pentru Bourdelle, [illegible] a formei, teoretizarea, conceptualizarea domeniului morfologic al sculpturii erau de o importanță vitală. Conferințe și explicații demonstrații de sculptură au devenit celebre în anii 1921–1926. Susținute în atelierele Academiei *La Grande-Chaumiere* din Paris, aglomerate de tineri sosiți de pe toate meridianele, indicațiile sculptorului-profesor erau considerate esențiale formării artistice a sculptorilor în primele decenii ale secolului.

Despre știința formei și legile meșteșugului, Bourdelle a făcut remarcabile aprecieri dintre care este și următoarea: „Meșteșugul, spune marele sculptor, este pentru artă ceea ce cărbunele este pentru flacără. (...) Meșteșugul și arta sunt lucruri diferite. (...) ***Trebuie, în arta sculpturii, o imensă parte de știință, o lungă inițiere***".

În vreme ce *Rodin rămâne genialul modelator, Bourdelle este genialul cioplitor.*

Genul lui Bourdelle, relevat în capodoperele maturității sale creatoare a restituit sculpturii conceptul „organizării formelor, spiritul geometriei și aspirația grandorii", cum aprecia Ionel Jianou, în monografia consacrată sculptorului. Conceptele asupra sintezei formei și sculpturalului formei, fundamental valoroase pentru sculptorii viitorului, au asigurat sculpturii ieșirea din impasul în care se afla. Forma definită ferm, astfel încât lumina să se așeze și să stea să nu alunece pe suprafața materiei, a impus distincția dintre *construcție* și *modelare* în sculptură.

„A modela înseamnă a adăuga, a ciopli, înseamnă a construi" a fost teza lui Bourdelle prin care artistul francez a imprimat sculpturii esențiala ei structură din re modelatori și cioplitori.

Conceptul *formei sculpturale* a formei accepta ca *volum cioplit arhitectonic* creat în durata elaborării mentale și *nu emoționale* sau intuitive, a primit viață prin arta lui Bourdelle, prin apropierea destinului sculpturii de cel al arhitecturii. Conceperea de către Bourdelle a volumului delimitat de fațete și a volumului modular a anunțat era volumului – protagonist al sculpturii, desăvârșită de capodoperele lui Constantin Brâncuși.

Bourdelle a fost unul dintre fondatorii sculpturii monumentale moderne: el a trasat axele cardinale ale *teoriei formei arhitectonice*. Respectiv, în conceperea definirii volumelor, Bourdelle a introdus conceptul formei sintetice și robuste: geometrizarea fiecărui volum precum și articularea contextelor volumetrice locale în sinteza arhitectonică finală a ansamblului.

Construcția clară a volumelor și a axelor structurii ansamblului, impusă de Bourdelle, a introdus logica raționamentului construirii sculpturii ca arhitectură și nu ca artă a impresiei. Cu aceasta se efectua negarea *oricărei* stări de moment în procesul creației sculpturale. În elaborarea sculpturii de tip monumental soluțiile arhitectonicei ferme propuse de Bourdelle au primit un loc decisiv, deopotrivă cu laborioasa concepere a sintezei și cu raportarea mentală la conceptul final al ansamblului.

Figurativul monumental

Aria lucrărilor cu caracter monumental din creația lui Antoine Bourdelle a conturat desprinderea din mimesis, narativ și lirc. Inspirația din Mitologia greacă *(Heracles Arcaș, Centaur murind, Capul lui Apollon, Pallas Athena, Pomona)*, subiecte religioase *(Fecioara și pruncul)* abordarea subiectelor eroice *(Monumentul combatanților din Montauban, Monumentul Generalului Alvear)* sau a portretelor *(busturile lui Rodin, Anatole France, Beethoven, Auguste Perret, Anastase Simu, Doamna Simu)* au dezvăluit dimensiunea sintezei unui mare creator.

Cristalizată, concepția de maturitate a operei sculptorului a determinat orientarea majoră a gândirii noi în sculptura secolului a XX-lea. Începând cu anul 1909 când Bourdelle expunea *Heracles Arcaș*, sculptura figurativă modernă: contura, orizontul unei gramatici plastice: marcată de monumentalitate.

Bourdelle. *Heracles arcaș*

Anii primului deceniu al secolului au anunțat destinul sculpturii aflat sub conul de umbră al genului creator. Înainte ca Bourdelle să creeze *Heracles Arcaș*, Brâncuși sculptase, la Paris, *Sărutul*. Evenimentul era consemnat în istoria sculpturii universale ca act de naștere al volumului axiomatic. Interpretare sublimată a figurativului, *Sărutul* se definea ca volum monolitic, paralelipiped raportat la geometria în spațiu, deși, în mod uimitor, sculptura păstra deopotrivă virtuțile expresive ale emoției vieții, sentimentele intens trăite. *Sărutul* era axiomă filosofică, matrice universală a iubirii.

Momentul 1907 a înscris în istoria sculpturii moderne noutatea și șocul vizual determinate de valoarea morfologică și semantică a lucrării lui Brâncuși și, totodată, de valoarea conținutului ei filosofic și emoțional concentrat în esență și simbol.

Rămas în aria figurativului interpretat, Bourdelle crea *Heracles Arcaș* afirmând îndrăzneț în sculptura monumentală structura axială în X. Deschiderea și extinderea materiei în puncte și direcții divergente marele X spațial al ansamblului impuneau construcția sculpturii ca arhitectură dinamică în spațiu. Continuată de axele unghiurilor adiacente implantate în direcții diferite, următoarea compoziție era completată de tensiunea energiilor și de nervul inserat fiecărui element volumetric în parte. Asemenea unui nucleu de energie în explozie, destinat să pornească vertiginos în expansiune în spațiu, *Heracles* proiectează excentric sensul de direcție curbă al arcului. Construcția primește simbolic virtuțile descărcării energiei materiei către exterior. Temperamentul puternic al lui Bourdelle, concentrarea sculptorului fixată asupra problemei formei arhitectonice, clarificarea principiilor compoziției au urmat drumul elaborării, savantei și acestei operă de maturitate.

Monumentul Generalului Alvear (1912–1923), destinat orașului Buenos-Aires, a încununat eforturile teoretice și practice ale lui Bourdelle. Ansamblul (bronz), ce avea a fi plasat în centrul compoziției la nivelul superior statuia ecvestră a generalului, grupând la baza soclului patru figuri alegorice: *Forța, Libertatea, Victoria* și *Eloința*.

În istoria statuarei monumentale, sculptura [illegible] cunoscut capodoperile realizate în [illegible] de către Donatello și Verrocchio [illegible] modernă [illegible] prin Bourdelle deschiderea către [illegible] a acestor sculpturi. Grandoarea și pestrul erotic al Generalului Alvear, salutul adresat mulțimii, implantarea fermă și [illegible] mișcării dinamice a [illegible] construiesc un ansamblu profund original. Soluția [illegible] asimilarea experienței Renașterii [illegible] sublimată în viziunea modernă și a monumentalului [illegible]. În rândul celor patru alegorii ale ansamblului, *Forța* este statuia care se impune ca excepțională prin superioara expresie a încordării interioare. Întreaga [illegible] are dimensiune mărită. Personajul pare [illegible] focul [illegible] inepuizabile energii [illegible] momente concretizate [illegible] prin solicitări [illegible] sincopate. *Libertatea*, definită prin expresia triumfală de [illegible] spirit, se alătură *Eloinței*, simbol complementar retoricii. Nobilele proporții degajă expresia superioarei [illegible]. Întrupate în prezențele monumentale [illegible] ale formei statuilor sunt concepute ca structuri solide, [illegible] arhitectonice robuste.

Acest ansamblu, animat de suflul geniului, ilustrează concepția lui Bourdelle despre monument, teza sa estetică formulată ca univers al științei și artei volumelor arhitectonice, ca sinteză și arhitectonică a ansamblului în care sunt reunite „instinctul și rațiunea, intuiția și știința, fantezia și ordinea, libertatea și metoda, fervoarea și meditația" (Ionel Jianou).

În 1917 Bourdelle a realizat un alt monument, de astă dată la dorința polonezilor din Franța. Noua capodoperă a lui Bourdelle, dedicată poetului Adam Mickiewicz și luptei pentru libertate națională a poporului polonez, destinată a fi expusă în Paris, a fost concepută ca o coloană omagială, decorată cu șase basso-reliefuri. În notele sale, Bourdelle menționează intențiile: „pentru monumentul Mickiewicz se impun trei teme – *poetul, principalele sale creații, națiunea poloneză*". În acest scop sculptorul avea în atenție prezentarea a trei aspecte: geniul, purtătorul gândirii și națiunea.

Soluția plastică, originală și de astă dată, propunea o nouă problematică axială. Compoziția este concepută în axialitate crucială, având ca semnificații filosofice, prin verticală – legătura între pământ și cer și prin orizontală – deschiderea simbolică spre lume.

În partea superioară a coloanei se află în relief înalt, *Epopeea Poloneză* - figură învăluită purtând sabia ca pe o flacără. Coloana este încununată de statuia lui *Mickiewicz*, sculptură în *ronde-bosse*. Poetul este prezentat în mers cu mantia fluturând romantic și cu brațul invocând cerul. Privirea îndreptată către [illegible] de pe [illegible] [illegible] personajul [illegible] legendă. Poetul Mickiewicz, luptătorul pentru libertatea Poloniei, este unul dintre cele mai nobile simboluri ale spiritului dinamic și revoluționar al Europei răsăritene. Simbol al Poloniei luptătoare pentru independență și unite echidistanți progresiste înfrățite cu națiunea, monumentul sculptat de Bourdelle rămâne mărturia dorinței Comitetului franco-polonez, constituit în 1908. Realizarea acestei statui simbolice reprezintă [illegible] prezintă ideea omagiului adus eroismului poporului polonez.

Al treilea monument, *Franța salutând alia*, [illegible] consemnează momentul de apogeu al creației lui Bourdelle (1925), statuia putând fi considerată capodoperă exemplară în statuara monumentală universală.

Proiectul monumentalului [illegible] o înălțime de 4,50 m a fost prezentat de sculptor la *Salonul de la Iuleriei* din 1926. O altă versiune cu mică [illegible]

9 m, ornează Fortul Montauban, la Briançon, într-o arhitectură de [illegible] care devenind în 1932 *Monumentul* [illegible] 1918. Un al doilea exemplar al operei a fost amplasat la Paris sub titlul *Monumentul Voluntarilor Forțelor Libere*.

Sub [illegible] arhitectonica volumelor și sinteza construcției [illegible] experiențe, [illegible] a statuarei figurative [illegible] în care e [illegible] prin cenul lui Bourdelle.

Sintezele clasice ale monumentalității formei [illegible] de secolul VI [illegible] Hr. [illegible] capodoperele lui Fidias din secolul V [illegible] Hr. [illegible] primul în epoca modernă [illegible] Bourdelle.

Fecioarele [illegible] primesc atribute simbolice ale zeiței antice: frunzele de măslin ale păcii, [illegible] și [illegible] simbolul înțelepciunii [illegible] figura [illegible] clasice. Ale [illegible] poziționate în piramidă amintind statuia *Athena Parthenos* sculptată de Fidias.

Rigoarea arhitectonică și claritatea specifice viziunii lui Bourdelle [illegible] statuia Franței, prestanța augustă a grandorii.

Brațul stâng este ridicat deasupra armului în gest de salut adresat [illegible] și ideii de fraternitate spirituală. Privirea, îndreptată către depărtări, orizontul, atitudinea verticală și simbolurile evocă virtuți severe de [illegible].

Monumentul, amplasat în parcul de la marginea orașului Montauban, este conceput ca sinteză a [illegible] gândirii filosofice și artistice a lui Antoine Bourdelle.

Sculptura secolului al XX-lea a devenit prin Antoine Bourdelle, [illegible] a volumelor definită în arta grănitului [illegible] deschis experimentului morfologic și expresiv.

Anii primelor decenii ale secolului al XX-lea au înregistrat în cultura europeană efortul artiștilor francezi de a finaliza opere sub semnul sintezei monumentale, fenomen [illegible] de altfel nu numai în sculptură, ci și în pictură.

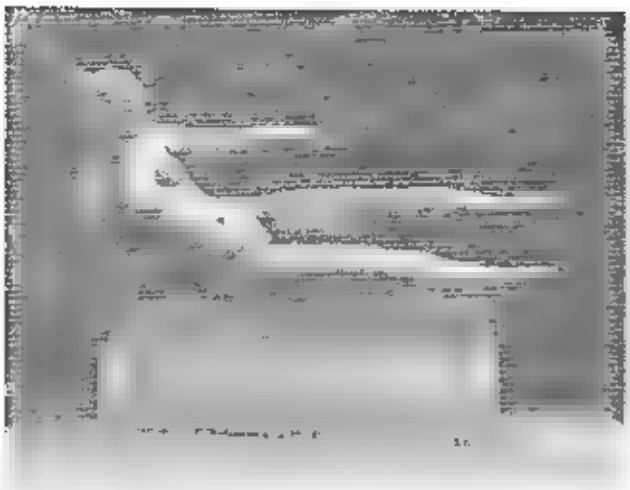
Neoimpresionismul și Postimpresionismul au restabilit dreptul picturii la sinteză, fenomen evident și în sculptura lui Bourdelle, Maillol și Despiau, artiștii francezi a căror creație a reconstruit forma în urma crizei generate de modelajul analitic rodinian.

Aristide Maillol [illegible]

MAILLOL
Nudul clasic. Sinteză și monumental

Aristide Maillol (1861–1944), pictor realizator de tapiserii și sculptor, a expus pentru prima dată la *Salonul Independenților* din 1893, ocupându-se tot mai mult de sculptură, cu trecerea anilor. Devenit sculptor la patruzeci de ani, a expus pentru întâia dată în 1905, grație insistențelor lui Ambroise Vollard. Alături de Bourdelle și de Despiau, el figurează ca artist independent, aparținând Școlii franceze de sculptură.

Sinteza artei lui Maillol s-a pronunțat ca reacție contra stilisticii lui Rodin. Călătoria în Grecia a-a revelat lui Maillol sculpturalitatea arhitectonică a formei, volumetria formei spațiale. Sculptorul a întrunit revelațiile trăite în Grecia, în fața capodoperelor antice, cu grația spiritului francez într-o viziune echilibrată de tip clasic. Modernitatea operelor sale a cristalizat o originală viziune artistică în cadru figurativului interpretat, nudul feminin fiind aria sculpturii pe care



Maillol. *Noapte*

artistul francez a îmbogățit-o cu un mare evantai de soluții plastice și nuanțe expresive. Formele pline și senzuale ale siluetelor, volumele puternice, grandoarea ansamblului compozițional s-au desăvârșit în viziunea monumentală modernă. Sentimentul vitalității vieții expres a forței biologice stenice susțin armonios splendoarea ansamblu a formelor femenine construite în arhitectura atitudinilor nobile și simbolice. Amplasate în Grădina Tuileries (*La Pensee, Fructul, Acțiunea mântuită, Omagiul lui Cezanne*), bronzurile create de Maillol sunt o înaltă lecție de sculptură, de știință și artă poetică a formei și sentimentelor umane de viață, de iubire, de armonie cu sine și cu universalitatea.

Charles Despiau. *Portretul doamnei Agnes Meyer*

Creația monumentală a lui Aristide Maillol, înfrățită de vibrația vieții, nimbată de sentimentul demnității calme, de emoționantul echilibru și de pondere a exercitat o mare influență asupra sculptorilor din întreaga lume.

DESPIAU

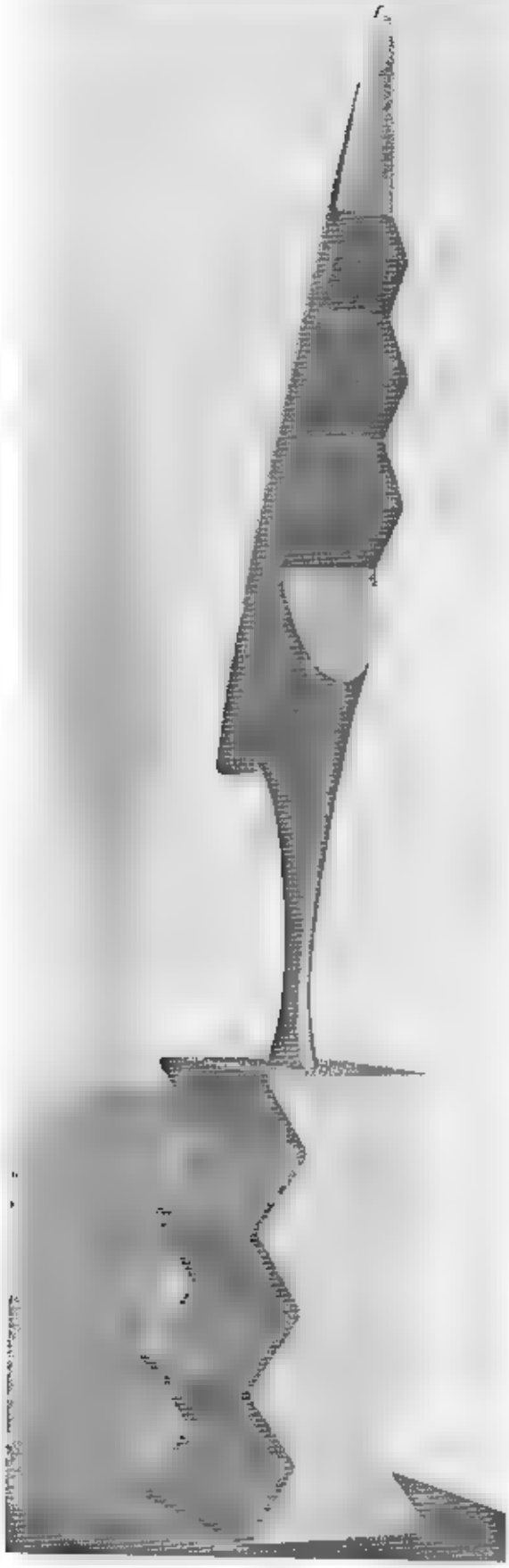
Clasic și modern. Metafizică și transcendent în portretistică

Charles Despiau (1874–1946), sculptor și gravor, alături de Maillol și Bourdelle, compleșește prin creația dedicată portretisticii grupul independenților. Sensibilitatea și vocația de modelator i-au atras atenția și interesul lui Rodin care l-a luat colaborator. Viziunea vibrantă a lui Rodin va găsi rezonanțe puternice în structura sensibilă și delicată a lui Despiau. Sculptorul se va ralia însă curând grupului de tineri din jurul lui Maillol și va contura o pregnantă viziune originală în portretistică. Mai puțin senzual decât Maillol, dar foarte înzestrat pentru descifrarea psihologiei umane, Despiau se va specializa în busturi și capete de tinere femei (*Maria Lamy*, 1929; *Madame Pomaret* 1934). În afara portretisticii, Despiau a abordat și statuara monumentală în câteva mari sculpturi (*Eva*, 1925, *Baccantă*, 1929).

Viziunea originală a lui Charles Despiau conturează o interpretare artistică bogată în inflexiuni psihologice, o expresivitate de mare subtilitate cu infuzie metafizică. Universul sensibil, nuanțarea trăirilor sufletești impregnată fizionomiilor sculptate de Despiau atingă o înaltă expresie estetică amintind arta florentinului Desiderio da Settignano ale cărui opere create în *Quattrocento* sunt animate de fiorul metafizic. Contribuția majoră a viziunii lui Charles Despiau se înscrie în sculptura franceză a primelor decenii ale secolului al XX-lea sintezei în planul conținutului. Portretele sculptate de el transferă analiticul psihologiei unui model din individual în marile generalizări ale categoriilor umane. Mai mult decât atât, este de semnalat capacitatea de transfigurare a fizionomiei și înnobilarea acesteia prin expresia transcendent.

Cei trei mari sculptori francezi ai culturii plastice a secolului al XX-lea, Bourdelle, Maillol, Despiau, clasici ai sculpturii universale, au îmbogățit estetica figurativului interpretat cu virtuțile unei noi expresivități artistice sublimate de spirit cu forța monumentalului și sintezei.

Maillol: *Mediterrana*



Constantin Brâncuşi. *Cocoşul*

TITANUL ŞI SCULPTURA SECOLULUI SAU

BRÂNCUŞI

Constantin Brâncuşi (1876-1957) marchează punctul nodal al evoluţiei conceptelor estetice şi morfologice ale sculpturii moderne universale, prin *trecerea de la creaţia figurativă la cea abstractă*, păstrând, în acelaşi timp, *valorile filosofice ale artei perene şi expresia vieţii*.

Prin abstractizarea formei figurative Brâncuşi a inovat radical gramatica şi dialectica sculpturii, punându-şi amprenta pe toată dezvoltarea ulterioară a acestei arte.

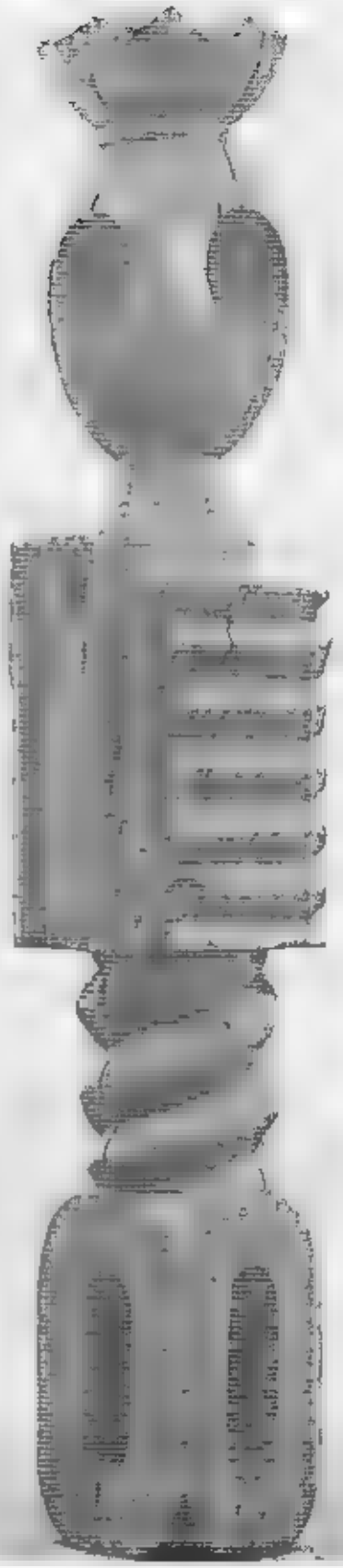
În mod deosebit şi-a dovedit Brâncuşi geniul prin modul în care a ştiut să simplifice formele *păstrând şi chiar amplificând esenţele semnificaţiilor filosofice, sentimentele, emoţia şi starea*. Formele aparent abstracte se transformă în simboluri emblematice încărcate de tensiunea vieţii şi a sensibilului. În locul unei *stilizări decorative* formele, transformate în volume primordiale, păstrează tensiunea temelor majore şi comunicarea de la suflet la suflet. Se dovedeşte, odată în plus, cum universul sensibilului, dimensionat de forţa personalităţii creatoare, este dinamul care animă şi pune în vibraţie secretă materia şi forma artistică. El este cel care creează, în final, ceea ce numim *viaţa formei, expresia şi spiritul formei*. Trăirile artistice imprevizibile, emoţia, reflecţiile, starea construiesc universul sensibil al creaţiei lui Brâncuşi, prin determinări creatoare în interpătrunderi reciproce şi perpetue ale conştientului, subconştientului şi inconştientului.

Născut în România, Brâncuşi s-a format în primii ani la Bucureşti pentru ca în tinereţe şi în maturitate, stabilit la Paris, să realizeze cea mai mare parte a creaţiei desfăşurată până la sfârşitul vieţii. De aceea, opera realizată în ţara natală, înglobând unele sculpturi din primii ani ai creaţiei, precum şi ansamblul finalizat în ultimii ani ai vieţii, respectiv opera testamentară de la Târgu Jiu, aparţin, în fapt, patrimoniului cultural românesc, ceea ce ne îndreptăţeşte să le analizăm în cadrul sculpturii româneşti din secolul al XX-lea. Marea parte a operei a fost creată în Franţa, artistul traversând o evoluţie complexă în trecerea de la figurativ la figurativul interpretat şi la abstract. Axiomele filosofice şi morfologice ale sculptorului român rămân „chei de boltă" ale sculpturii universale, soluţiile oferite de Brâncuşi constituind sintezele estetice de la care au pornit mai departe experienţele artistice novatoare ale sculptorilor secolului al XX-lea.

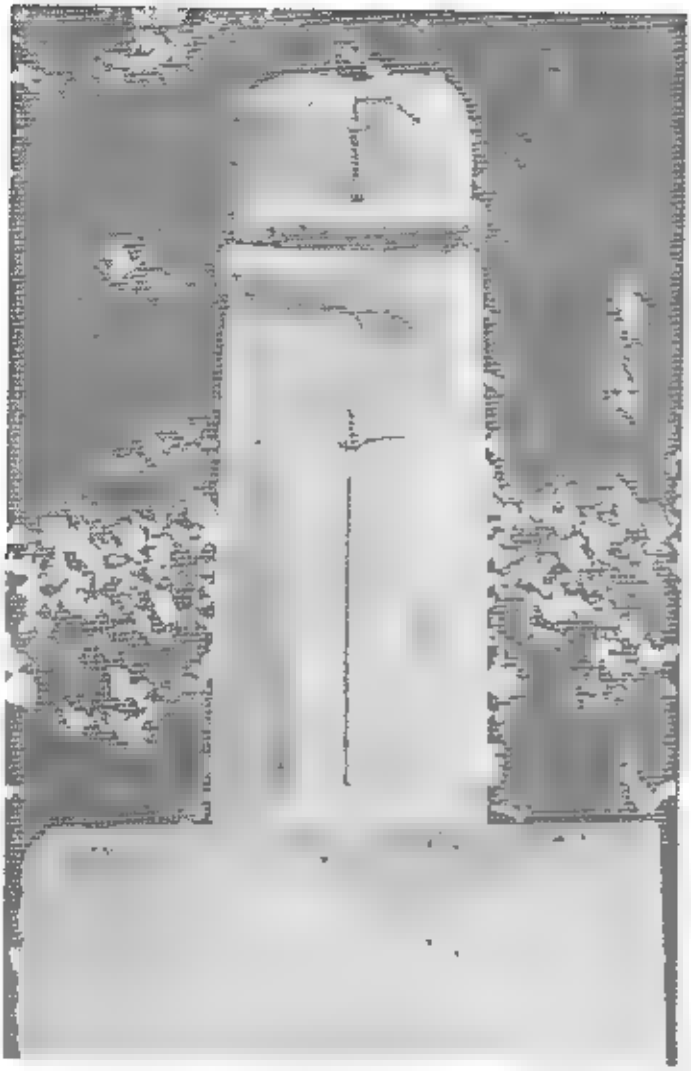
Când în 1904 Brâncuşi a plecat în lunga călătorie din Bucureşti către Franţa, s-a oprit în capitalele importante ale Europei, rămânând o perioadă la München pentru a frecventa atelierele Academiei Regale de Belle Arte. Ajuns la Paris, Brâncuşi păşeşte foarte curând în cartierul Montparnasse, atelierul său devenind centrul întâlnirilor artiştilor reprezentativi ai avangardei pariziene. Destinul lui Brâncuşi s-a desfăşurat în un cu sens al descifrării forţei geniului său creator, ai meandrelor lunecă dar continue ale ascensiunii decantării spirituale şi creatoare. Primii ani ai activităţii pariziene ai lui Brâncuşi au înscris afirmarea capodoperelor de început: *Rugăciunea*, *Cuminenia pământului* şi *Sărutul*. Toată era cristaliza evoluţia către sinteza *figurativului interpretat*, subliniarea formei de la *mimesis la geometria în spaţiu*. Noutatea viziunii anula orice reper premergător al tradiţiei. Cu fiecare lucrare, cu fiecare an care trecea eliberarea din figurativul recognoscibil şi decantarea către abstractizare se manifesta cu tot mai mare dezinvoltură.

Vom puncta etapele evoluţiei operei lui Brâncuşi, modificările morfologice ale lucrărilor create de sculptor în Franţa, respectiv în perioada 1907–1957.

În 1907 Brâncuşi crea *Sărutul*, sinteză a aspiraţiei sculptorului către formele esenţiale. De astă dată volumul s-a transformat în unică formă. Pentru întâia dată în sculptura europeană modernă, sculptura se esenţializa în corp volumetric, devenea sculptură de tip monolitic, în aceeaşi năstură, **ansamblu şi volum**. **Paralelipipedul** conceput de Brâncuşi săvârşea salutul în revoluţia gândirii plastice moderne a secolului al XX-lea. În următorii ani **formele ovoidale şi sferice** îşi fac apariţia în reluări tot mai simplificate până la epurarea lor extremă. Brâncuşi a ajuns la forme axiomatice, la **volume geometrice desăvârşit spaţiale**. **Ovoidul** (*Muza adormită*, bronz polisat, 1910, *Sculptura pentru orbi*, 1920, marmură, *Începutul lumii*, 1924, bronz) **sfera** (*Prometeu*, 1911, marmură) **cilindrul** (*Tors de băiat*, 1916, lemn de arţar), **conul** (*Vrăjitoarea*, 1916, lemn), **poliedrul** (*Coloana fără sfârşit*, 1937, fontă metalizată) au pătruns în lumea formelor sculpturale, ele intrunind, în acelaşi timp, însuşirile de **volume esenţiale** şi de **forme primordiale**.

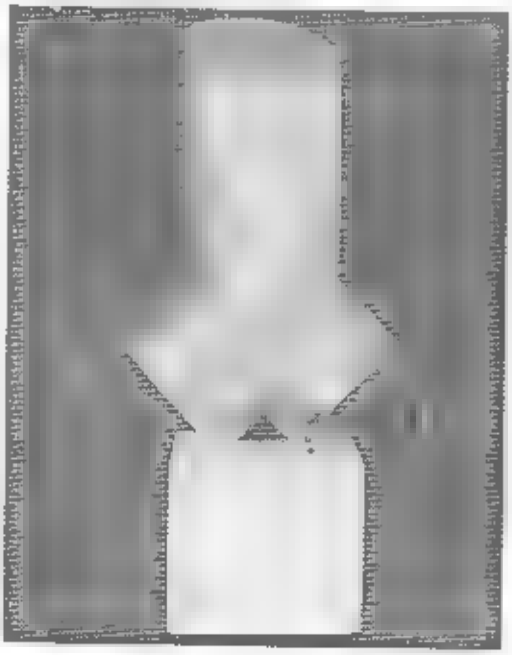


Brâncuşi. *Regele regilor*



Brâncuși *Sărutul*. Cimitirul Montparnasse, Paris

Brâncuși. *Turn de hă at*



Brâncuși atinsese un capăt al axei cunoașterii. Esențialul era împlinit în plan teoretic și practic. ***Sculpturalul*** și ***spațialul***, concepte caracteristice sculpturii au dobândit virtuți de esențialitate. Brâncuși a construit o gramatică plastică de poezie, animată de simbolica ideilor filosofice. **Abstractizarea formei** atinsese performanța cea mai înaltă prin **păstrarea conținutului filosofic și a expresiei vieții**.

De la *Noul născut* prin evoluții către seria *Domnișoara Pogany* și seria *Cocoși* sau seria *Pasărea* până la *Ansamblu de la Târgu Jiu* geometria a atins maximele de sinteză formală și maximele de puritate și de noblețe a expresiei.

Axa Fidias-Michelangelo-Bourdelle Brâncuși înscria sensul ascendent al descifrării secretelor sculpturii și al misterului expresiei artistice, al vieții și spiritului formei.

Locul de pământ al sculpturii moderne, ocupat de Brâncuși s-a definit an după an, expoziție după expoziție. Receptarea modernității operei lui a început în Statele Unite încă din 1911 cu ocazia etalării fotoreproducerilor, executate de Edward Steichen, după execuția operei lui Brâncuși și apoi în 1913 cu participarea la expoziția de la New York „Armory Show" care și-au adunându-l în atenția publicului și criticilor de artă la Chicago, Boston și Londra. În anii următori sculptorul expune la New York, Chicago, Paris și la Bienala de la Veneția.

Scandalul senzațional declanșat în 1926 de procesul intentat de Brâncuși vamei Statelor Unite i-a consolidat faima mondială și a consfințit principii estetice noi a căror forță a învins legea și a obligat-o să-și plece fruntea. Critici, artiști, editori, directori de muzee s-au angajat în lupta cu obiectivitatea cu reticența credință și cu ignoranța reprezentanților orașului newyorkeze. A doua și a treia expoziție personală a lui Brâncuși deschise în America participările în următorii ani la expozițiile din Europa și Statele Unite i-au adus recunoașterea internațională. Prezența operelor sculptorului în expoziții organizate în marile orașe ale Americii a făcut cunoscută și apreciată viziunea originală a sculptorului. În 1933 Marcel Duchamp îi organizează la New York cea de-a treia expoziție personală. În anul următor Brâncuși expune la Bruxelles, la Palais des Beaux Arts, împreună cu Picasso, Klee, Miro și Kandinsky. În 1936 la expoziția „Art of Today" organizată la *Albright Art Gallery* din New York, expoziție în care au figurat opere ale sculptorilor Calder, Giacometti, Lipschitz, artistul roman a fost apreciat ca cel mai mare sculptor al erei moderne (the greatest sculptor of the modern era).

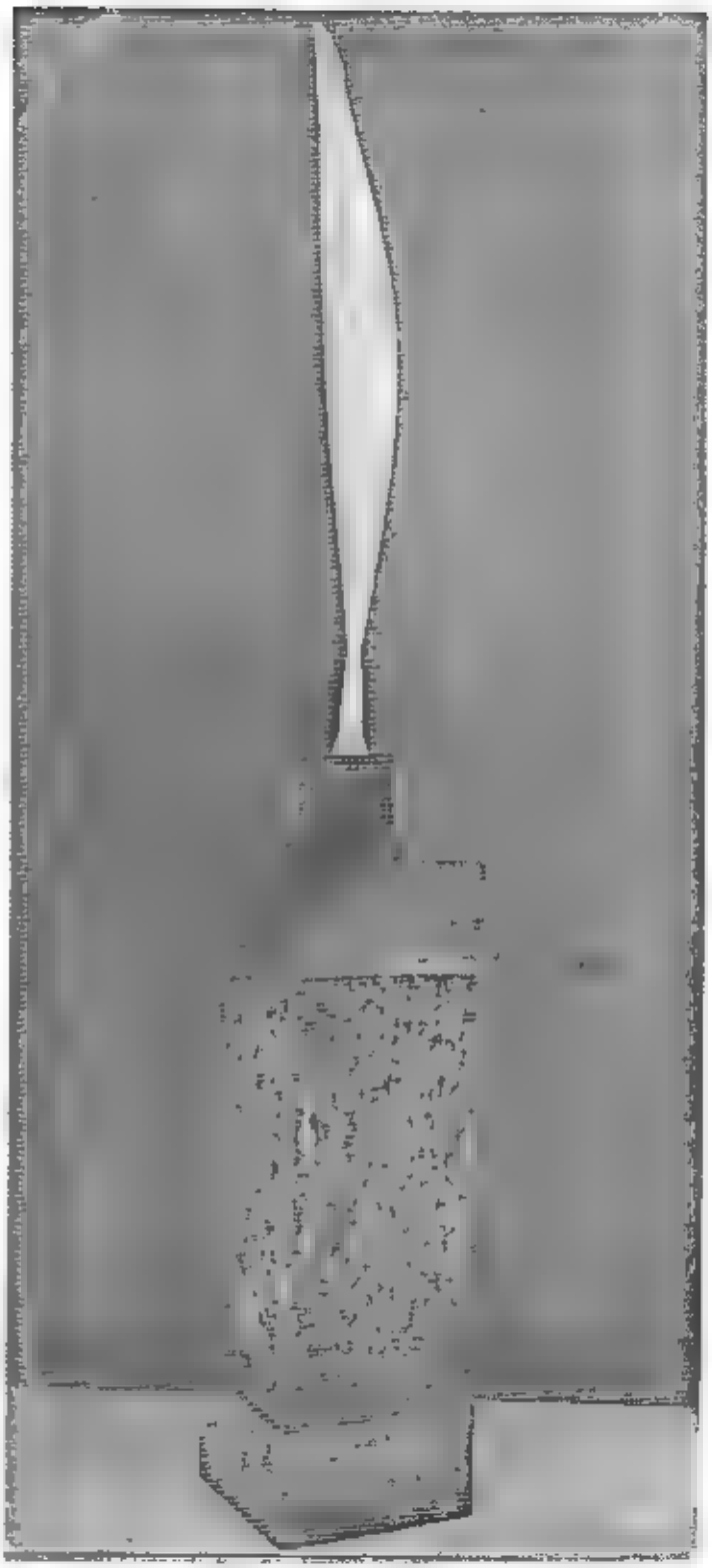
După cel de-Al Doilea război mondial, cu fiecare expoziție, prestigiul și celebritatea sculptorului au crescut, Brâncuși continuând să adauge creației de până atunci noi capodopere. Anul 1940 a înregistrat prima versiune în lemn a lucrării *Broasca țestoasă*, iar în 1943, a doua versiune, *Cocoșul*, ultima sa lucrare s-a încheiat în 1949.

În 1954, un număr de 19 lucrări ale sculptorului aparținând colecției Arensberg a trecut în patrimoniul Muzeului de artă modernă din Philadelphia cu indicația de a fi permanent expuse. În anul următor la Muzeul S.R.Guggenheim a fost deschisă o retrospectivă a artistului reunind 59 de sculpturi și 10 desene și guașe pentru ca această expoziție de la New York să se redeschidă la Muzeul de Artă din Philadelphia.

Lucrările din bronz aflate în atelierul din Paris au devenit mai luminoase și mai strălucitoare datorită șlefuirii lor zi de zi de către artist sau de un angajat special. Ansamblul lucrărilor din Impasse Ronsin, donat prin testament statului francez, a fost propus de Brâncuși să figureze în cadrul Muzeului Național de Artă Modernă. După moartea sculptorului (16 martie 1957), André Malraux, ministrul de stat însărcinat cu afacerile culturale, a inaugurat în sălile Muzeului Național de Artă Modernă din Paris atelierele reconstituite ale marelui sculptor.

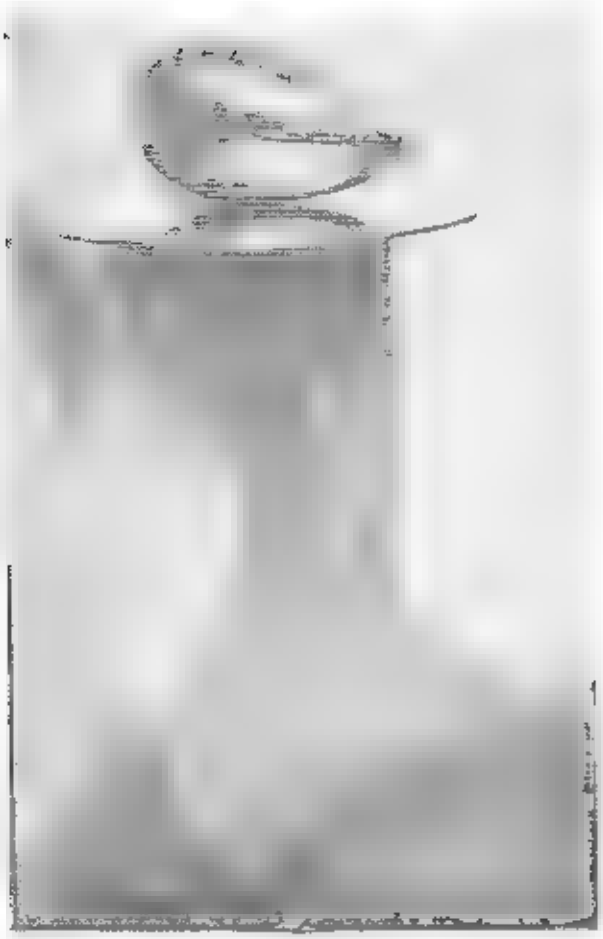
Brâncuși a fost o personalitate fascinantă prin geniu, simplitate și înțelepciune, prin forță biologică, originalitate și disciplină a muncii. Apollinaire, Marcel Duchamp și Modigliani, Fernand Leger, A Gleizes și Metzinger, G Duhamel, Ch Vildrac, André Gide, Paul Valery, Ezra Pound, James Joyce au fost numele avangardei artistice montparnassiene care i s-au alăturat cu admirație omagiindu-i geniul.

Despre semnificațiile și valoarea operei și personalității lui Brâncuși, teoreticianul și profesorul Jean Cassou scrie în prefața volumului consacrat sculptorului: „Germenele, oul, trunchiul, zborul, somnul, sărutul și numărul, toate cauzele universului se regăsesc, identice lor însele, în cauzele operei de artă și în figurile pe care artistul le ordonă pietrei și metalului. Niciodată, în mâinile nici unui sculptor, sculptura nu s-a apropiat de o atât de desăvârșită reprezentare a esențelor"



Brâncuși. *Pasăre în spațiu*

Mit și realitate, opera și personalitatea lui Constantin Brâncuși înscriu în cultura contemporană repere estetice, morfologice și filosofice care au desenat orizonturile gândirii plastice ale lumii secolului al XX-lea, aspirațiile și tendințele ei superlative

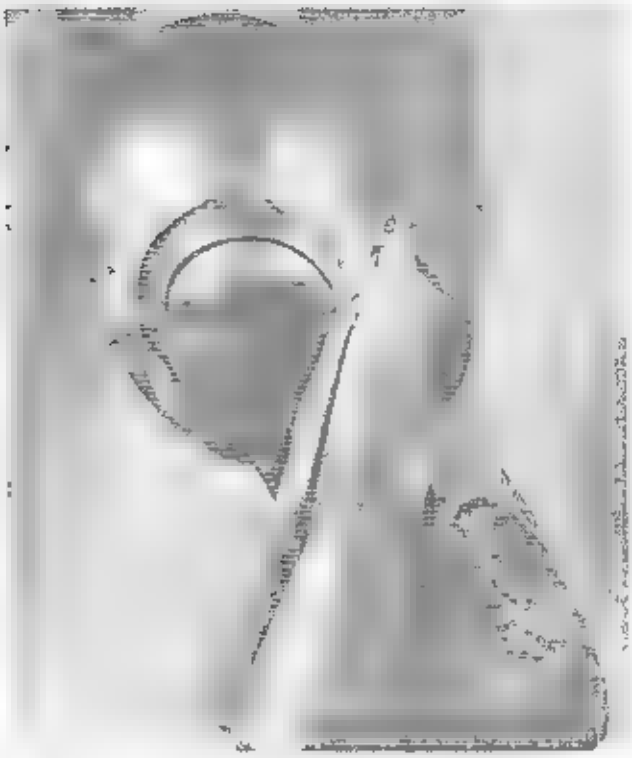


Brâncuşi. *Începutul lumii*

MAREA GENERAŢIE. GLOBALIZAREA CONCEPTELOR MORFOLOGICE

MOORE, GIACOMETTI, CALDER

Ceea ce au însemnat Florenţa şi Roma pentru artiştii ţărilor europene de-a lungul multor secole, a însemnat Parisul pentru artiştii epocii moderne. Sosiţi de pretutindeni, grupaţi pe afinităţi artistice şi prietenii tineri s-au găsit în capitala artelor multă ravnita libertate. Cartierul Monmartre, sediul impresioniştilor, a fost părăsit de artişti în primii ani ai secolului al XX-lea pentru cartierul Montparnasse. Boema şi avangarda şi-au consumat pătimaşele destine în Montparnasse, în modestele ateliere şi în aerul înfierbântat al spiritelor contradictorii, din cafenelele devenite mai târziu celebre. Aproape că nu există artist al epocii care să nu se fi înmiresmat de atmosfera liberă a cartierului Montparnasse. Cei mai mulţi au înscris în cultura universală a secolului viziuni, concepţii, opere originale care constituie astăzi orgoliul spiritualităţii universale. Ruşi, lituanieni, români, americani, italieni



Brâncuşi. *Mademoiselle Pogany*

sau japonezi vor construi un nou mod de a gândi, în planul culturii.

Mulţimea talentelor manifestate în sculptura universală a secolului include personalităţi remarcabile de rangul unor **Pevsner** şi **Naum Gabo**, **Germaine Richier** şi **Max Ernst**, **Gargallo**, **Arp**, **Laurens** şi **Lipchitz**, **Archipenko**, **Duchamp-Villon** şi **Zadkine**, **Marino Marini**, **Manzu** şi **Lardera**.

Spaţiul ne obligă să ne restrângem la analiza doar a sculptorilor a căror creaţie a înrâurit creaţia generaţiilor de sculptori de pretutindeni.

Printre numele de vârf ale sculpturii secolului al XX-lea, făuritoare de noi modalităţi morfologice şi stilistice, se numără cele ale lui **Henry Moore**, **Alberto Giacometti**, **Alexander Calder**.

MOORE

Monumentalitate şi spaţial

Henry Moore (1898–1990), personalitate ce răsfrânge în evoluţia sculpturii universale a secolului al XX-lea, este creatorul unei opere ale cărei principii au stabilit rigori morfologice complementare celor precedente. Problemele noi aduse de Moore în sculptură au evoluat pe firul arhitectonicii formelor

Henry Moore *Reclining Figure*

Moore. *Figura în repaus*

mas ve și al dramaticului dialog dintre plin și gol. Studiile după capodoperele antice aflate în British Museum din Londra și în muzeele europene, schițele și desenele realizate după monumentele din Franța și Italia, revelațiile trăite în fața sculpturii Renașterii, a operelor florentine ale Quattrocento-ului și îndeosebi ale sculpturilor lui Michelangelo au asigurat artistului englez înțelegerea complexă a *formei* în sculptură. Extraordinara șansă de a putea studia în muzeul din Londra capodoperele lui Fidias, de a le putea revedea la intervale de timp și a medita astfel asupra unor noi repere, a revenii asupra lor la etape diferite ale înțelegerii formei și spațiului, consemnează limite de fertilitate ale mișcării și cristalizării artistice a personalității lui Henry Moore. Lucrări realizate de sculptor la diferite intervale de timp mărturisesc puternica influență primită prin lecția operei lui Fidias despre **ritm plastic și fluiditate a drapajului**. Lucrări ca *Fecioara cu pruncul* (1943–1944, piatră), *Grup de familie* (1946, bronz), *Tors drapat* (1953, bronz) și variante pe aceste teme vădesc ecourile lecției grecești și ale asimilării acesteia de către Moore în viziune personală. *Figura în repaus* UNESCO Paris soluționează în cheie modernă problema spațialului fidiac. Moore face trimiteri la structura spațială a lui *Dionisos* sculptat de Fidias și etalat la British Museum în sala destinată sculpturilor *Parthenonului*. Lucrări de debut precum *Mama și copilul*, *Capul unei tinere*, *Tors* realizate în anii 1922-1923, iar apoi în anii următori compoziții ciopliite în piatră și marmură cu subiecte reluând tema maternității și a portretelor au adăugat preocupărilor lui Moore de până atunci figurile așezate și formele șerpuitoare sau chipurile expresioniste.

Evoluția conceptului de **arhitectonică a volumului** a marcat în anii '20 opere inspirate de sculptura mexicană veche. De la volumele compacte geometrizate și delimitate sintetic (*Mama și copil*, 1924–25), interpretarea sculptorului va tinde către figurativul volumelor masive și pline articulate în convexități și concavități, în creșteri și descreșteri ale materiei în spațiu (*Fecioara și pruncul*, 1943–44). Imediata perioadă a adus ca noutate în grupurile de familie (*Două femei stând*, 1945, *Grup de familie*, 1945–49) intervenții de tip expresionist, chipurile umane ale compozițiilor primind desfigurări evocatoare ale urmărilor de la Hiroșima. Obsesiile războiului, cu puternic caracter de duritate și de agresivitate, sunt vizibile în bronzuri (*Cap cu cască*, subiect reluat în ma-

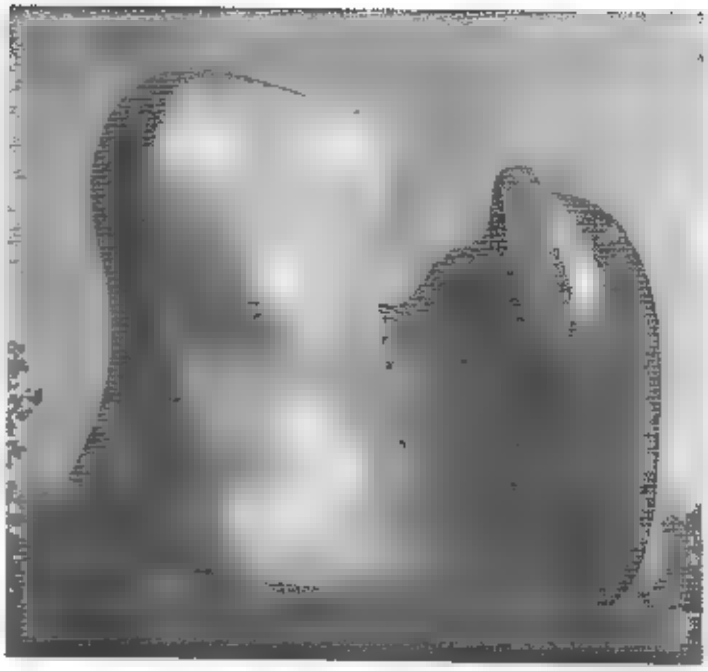
multe variante, *Războinic murind* 1956–57), imagini persistente până prin anii '60 (*Cap Ciclop*, 1963).

Anii '50 au caracterizat opera lui Moore prin aspirația sculptorului către decantările nonfigurative, către viziunea contorsionată a materiei, a dialogului dramatic dintre plin și gol. Lucrări ca *Figură în repaus* (reluată în nenumărate variante și tratată în diverse materiale, în lemn de ulm, travertin și bronz), *Figură în repaus, articulată în două forme* (1966, travertin roșu) sau *Figură în lamă de cuțit* (1961, bronz), rezultat al complicatei probleme de *punere în spațiu* a structurii torsionate, punctează axele cardinale ale ascensiunii complexe a artistului, sinteza estetică spre care a aspirat întreaga viață Henry Moore, anume **arhitectonica formei și spațiului ei, expresia monumentală și grandoarea sentimentului**.

Printre capodoperele sculptorului sunt de amintit *Regele și regina* (1952–1953, bronz), *Războinicul cu scut* (1953, bronz), *Războinic murind* (1956–1957, bronz) și *Figură în repaus* (1957, marmură-travertin, UNESCO, Paris), precum și variante ale *Figurii în repaus*, în două sau în trei piese. Cele mai multe opere realizate în bronz sunt prezente în diferite orașe ale lumii și pe diferite continente.

Viziunea expresionistă a lui Henry Moore, înfrățită cu sensuri simbolice ale stilisticii suprarealiste a operei unui Max Ernst sau Ives Tanguy, copleșește în primul rând prin tensiunea dramatică și prin monumentalitatea formelor și ansamblului.

Materia spațiu plonjată în plinuri și goluri, asemănătoare cu trunchiuri umane mutilate sau cu structuri ale fosilelor, imaginarea formelor figurative sau nonfigurative sunt animate de **sentimentul grandorii naturii și universului**. Fantezia și viziunea *biomorfismului* unor sculptori și artiști ca Moore, Hans Arp, Barbara Hepworth sau Juan Miró au împrospătat universul imagistic al sculpturii secolului. Interpretarea, aproape abstractă, inspirată din elementele lumii naturale, incluzând rocile, plantele, apa, zăpada, copacii, anatomiile umane și animale, organismele microscopice și chiar planetare, dezvoltă quasi-abstract forme evocatoare ale lumii organice, apreciate ca „biomorfe".



Moore. *Două forme în tăiș de cuțit*

Moore evocă vertebre, oase ale fosilelor preistorice, pietre, creșteri și descreșteri ale reliefului natural. Într-o situare simetrică, biomorfismul și fantezia din sculpturile lui Moore fac „pendant" cu *Suprarealismul* lui Miró, cu opere precum sculptura în bronz, intitulată *Pasărea lunară*, imagine care intrigă și stimulează visul, imaginația și creația fantastică în forme fabuloase.

Moore, asemenea artiștilor suprarealiști, a introdus ideea fuziunii și combinării surselor disparate, crearea fantasticului și integrarea unor forme hibride. Ceea ce este extraordinar în discursul estetic al operei lui Moore și copleșește determinând admirația este respirația grandorii ansamblului, sentimentul recreării formelor originare ale universului.

Operele sculptate de Henry Moore construiesc corelarea volumelor masive cu materia, masa și gravitația, corelarea concepțiilor de spațiu fizic și spațiu virtual. Dialectica dintre plin și gol, materie și nonmaterie, definește sculpturile lui Henry Moore ca artă a volumelor în conflict cu forța dimensiunilor infinite ale spațiului.

Marca personalitate a sculptorului englez a marcat traseele **evoluției artei volumelor pe făgașul monumentalului arhitectonic și al performanțelor spațialului.**

GIACOMETTI

Spațiul metafizic

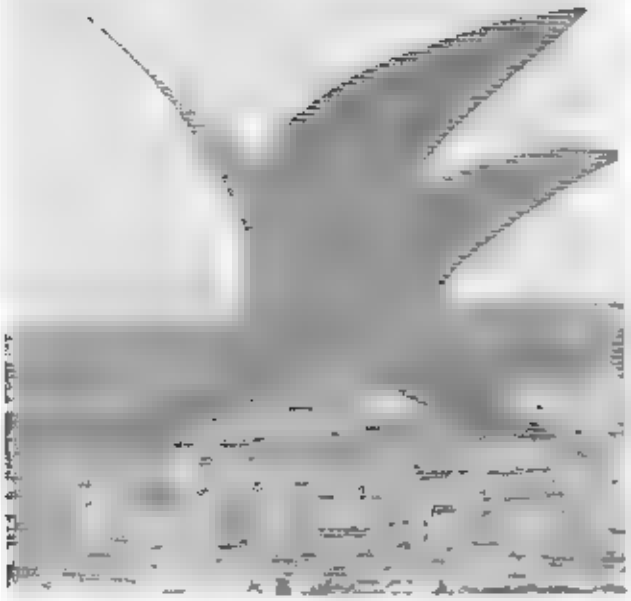
Alberto Giacometti (1901-1966), elvețian de origine, a primit primele informații și pregătiri artistice în familie, tatăl său fiind pictorul Giovanni Giacometti. Născut în sudul Elveției, sculptorul va fi marcat de atmosfera artistică trăită în familie și de prezența tatălui său, alături de care va vizita Italia, în primii ani ai tinereții. Studiile libere efectuate la Roma și Florența, iar apoi la Paris au fost completate în atelierul sculptorului Alexandre Archipenko și la Academia de artă *La Grande Chaumiere*, cu Antoine Bourdelle. Contactele cu lumea artistică a cartierului Montparnasse, colaborarea și participarea alături de artiști suprarealiști pregătesc apariția operelor lui Giacometti în viața artistică pariziană, sculpturile fiind etalate în prima sa expoziție personală din 1932. Doi ani mai târziu Giacometti se află la New York cu o nouă expoziție personală despre care Andre Breton se exprimă elogios în câteva articole dedicate sculptorului.

Alberto Giacometti, *Bărbat mergând*

Estetica Suprarealismului a influențat viziunea sculptorului ani de-a rândul, iar aderiunea sa la principiile grupării artistice i-a asigurat participările la expozițiile suprarealiste până în anii Primului război mondial. Plecarea în Elveția în timpul războiului va fi urmată de revenirea la Paris în 1945 când viziunea artistului formulează originala interpretare a „figurilor alungite". Anii următori, bogați animați de numeroase expoziții și participări în viața artistică, franceză și americană, îl impun în plan internațional pe Giacometti printre figurile remarcabile ale sculpturii.

Opera sculptorului elvețian poate fi analizată din două unghiuri, prima parte a creației până în 1925 în care influența Suprarealismului și Dada simului i-au definit ca adept al folosirii formulei obiectuale și a structurilor axiale geometrice caracterizate prin ritmica și straniu inscripție filiformă și, a doua etapă, desfășurată după 1925, până la moartea artistului, etapă definită prin viziunea sculpturilor filiform-verticale, ecouri ale morfologiei etrusce din Antichitate.

Morfologie restrâns la verticalitatea axială în această a doua etapă a creației, Giacometti impune o interpretare originală în planul expresiei artistice. O tipologie umană, pătrunsă de transa metafizică, metamorfozează fizionomiile ca pătrunse de fiorul magnetic al chemării ființei umane spre tărâmuri aflate în afara realităților concrete. Orizontul spiritual al artei metafizice a lui Giacometti, materia macerată a firelor metalice ale siluetelor scheletice amintind de ființele prinse sub lava Vezuviului pompeian, se întrunesc în acordul stilistic modern al traseelor *Suprarealismului* și *Picturii metafizice*, în viziunea stranie și misterioasă a dialogului spiritului artistic cu lumi aflate în afara vizibilului.



Alexander Calder. [illegible]

Calder. *Mobil*

CALDER

Sculptura nonfigurativă. Stabile și mobile

Alexander Calder (1898). Originea americană a sculptorului și structura sa nonconformistă, spiritul cercetător dublat de spiritul tehnic l-au definit pe Calder printre inovatorii îndrăzneți ai morfologiei și semnificației sculpturii secolului XX.

După studii de inginerie (1915–1922), Calder a lucrat ca inginer în proiectare și cercetare la diferite Companii de asigurări din diferite orașe din SUA. În anii 1922–1924, preocupat de artă, Calder se află printre studenții din New York pentru ca apoi, în 1926, să se mute la Paris, în cartierul Montparnasse, la Academia de Artă *La Grande Chaumière*. Artiștii tineri au fost marcați de spiritul liber al atmosferei artistice din cartierul boemei pariziene. Printre primele lucrări remarcabile Calder elaborează două tipuri de structuri, ce le grupează în *Sculpturi mobile* și *Sculpturi Stabile* (denumire astfel dată de Marcel Duchamp și respectiv de Hans Arp). Problemele noi abordate de Calder au creat sculpturii orizontul unui nou spațiu plastic. Mișcarea *Mobilelor* lui Calder răspunde sensurilor tehnologiei secolului al XX-lea, intervenției tehnice înfrățite cu „regnul mecanic" caracteristic epocii. Acoperite cu tonurile pure ale culorilor primare: albastru, roșu, galben, metalele lui Calder se desfășoară fie implantate asemenea arborilor în pământ, fie ca vegetații suspendate de un ax. Problema nouă introdusă de Calder încă din anii 1930-1932 în structura axială a fost mișcarea fizică a sculpturii, deplasarea fizică a materiei în spațiu. *Mobilele* sale sunt asemănătoare unor balanțe cu brațe extensibile, la capetele cărora semnele – în forme de palete sau de sfere – primesc altă direcție spațială, la cea mai ușoară adiere a curenților de aer. Aspirația lui Calder primea formă concretă. Drumul traversat de arte o dată cu sugestia mișcării în pictura futuristă evolua spre concretețe obiectivă în mișcarea fizică, propriu zisă, a sculpturii mobile. Realizările lui Calder deschideau orizontul experimental al sculpturilor elvețianului Jean Tinguely sau către formulele cinetismului performant al altor sculptori înfrățiți cu tehnologia contemporană.

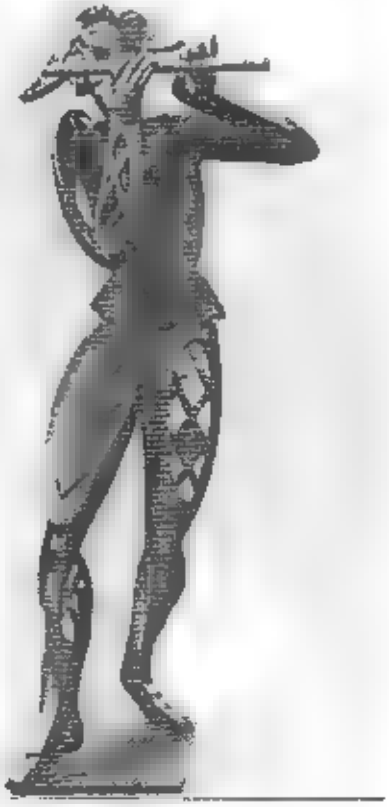
Viziunea tonică și optimismul, degajate de ansamblurile construite de Alexander Calder, aspectul festiv al sculpturilor sale, monumentale sau fragile, vestesc dimensiunea nouului și a inventivității, unele dintre căile cercetării și afirmării libertății maxime de exprimare a creației artistice a secolului al XX-lea.

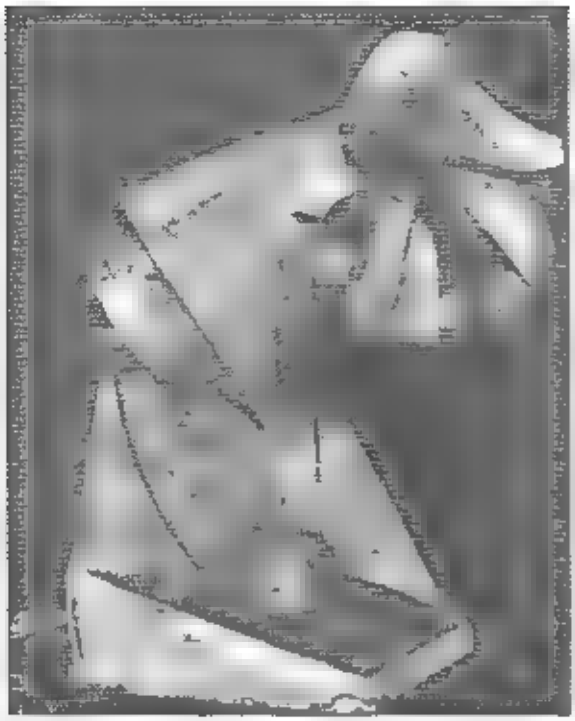
Ivan Meštrović. *Indian cu arc*

Marino Marini. *Cavaler*

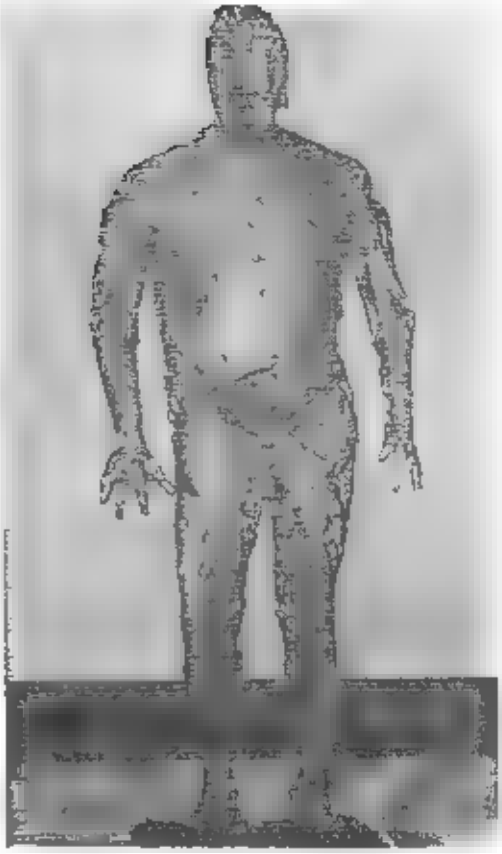
Pablo Gargallo. *Arlechin cu flaut*

Umberto Boccioni. *Unică formă cu continuitate în spațiu*



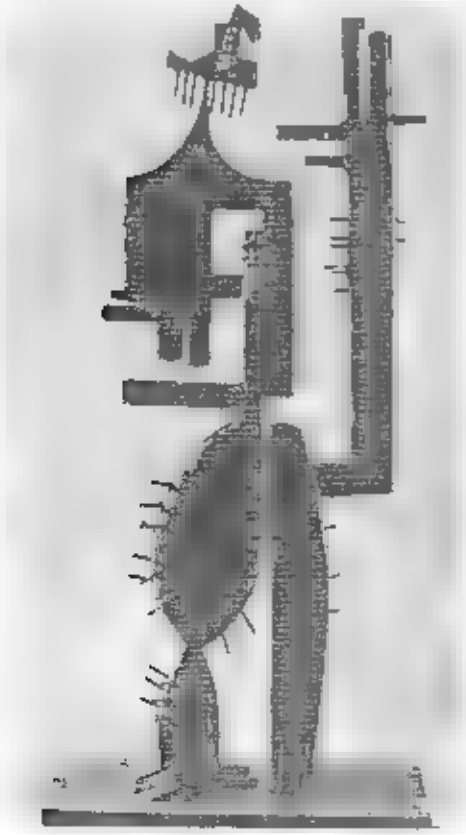


Raymond Duchamp-Villon. *Marele Cal*

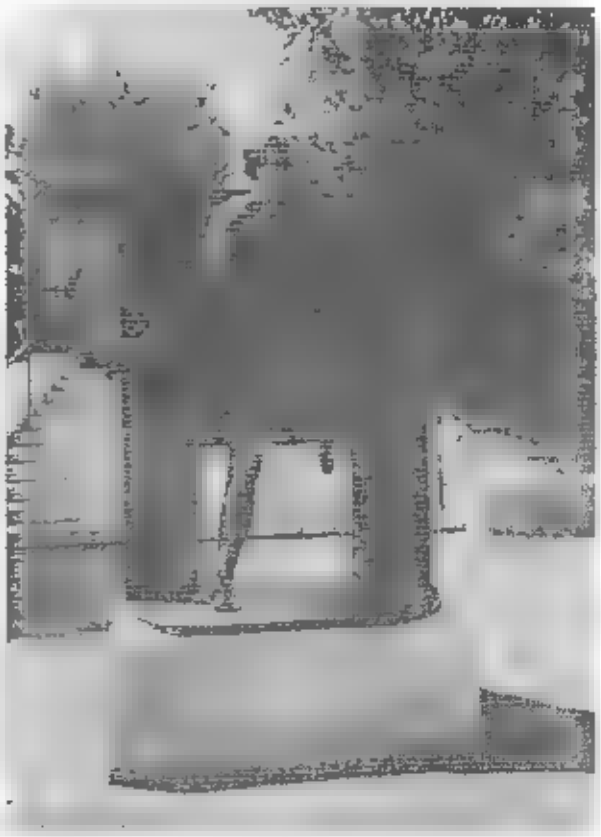


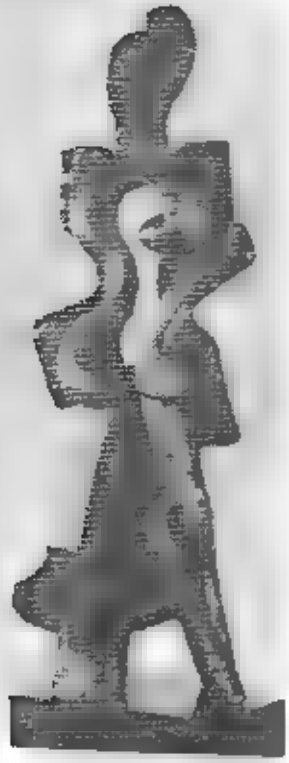
Germaine Richier *Furtuna*

Julio Gonzales. *Omul cactus*



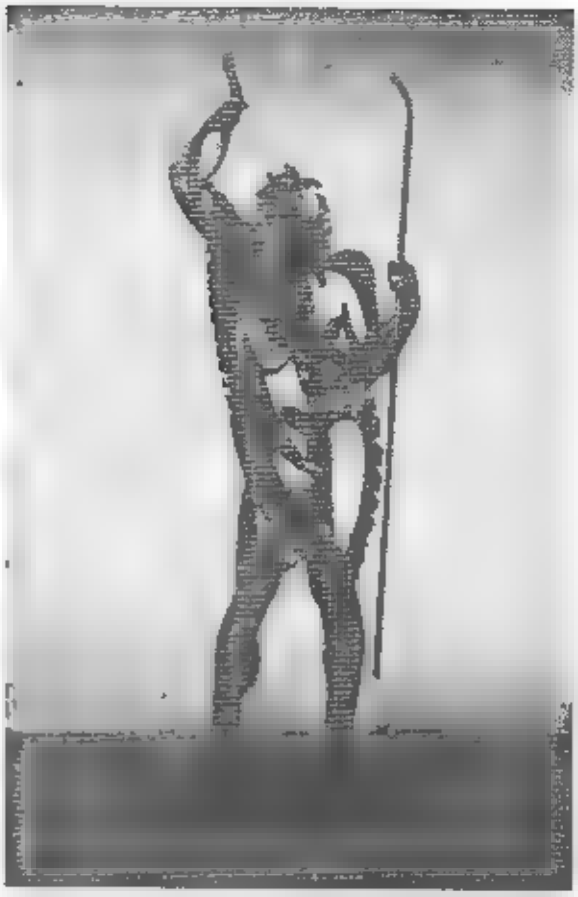
Jean Ipousteguy. *Poarta*





Alexandre Archipenko. *Femeie mergând*

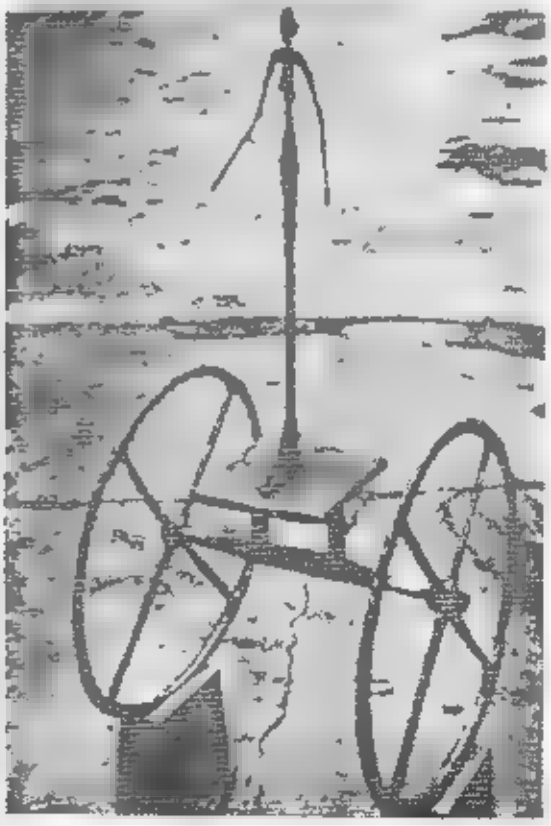
Ossip Zadkine. *Femeie cu evantai*

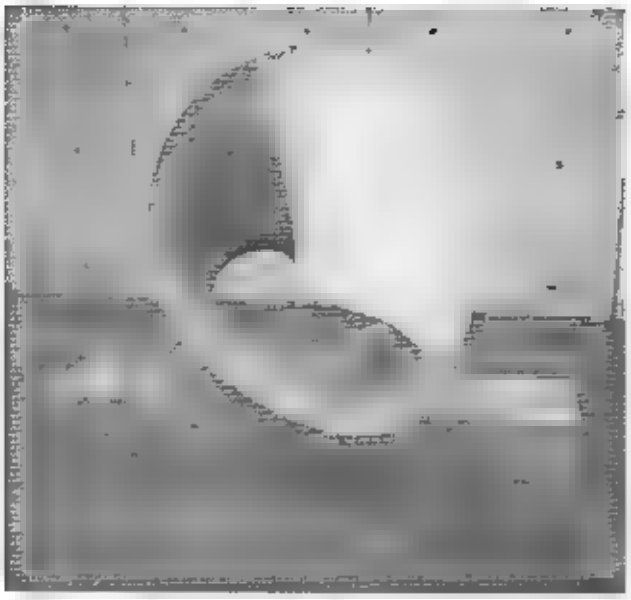


Pablo Gargallo. *Ioan Botezătorul*

Henri Laurens *Marea muzicană*

Alberto Giacometti. *Quadriga*

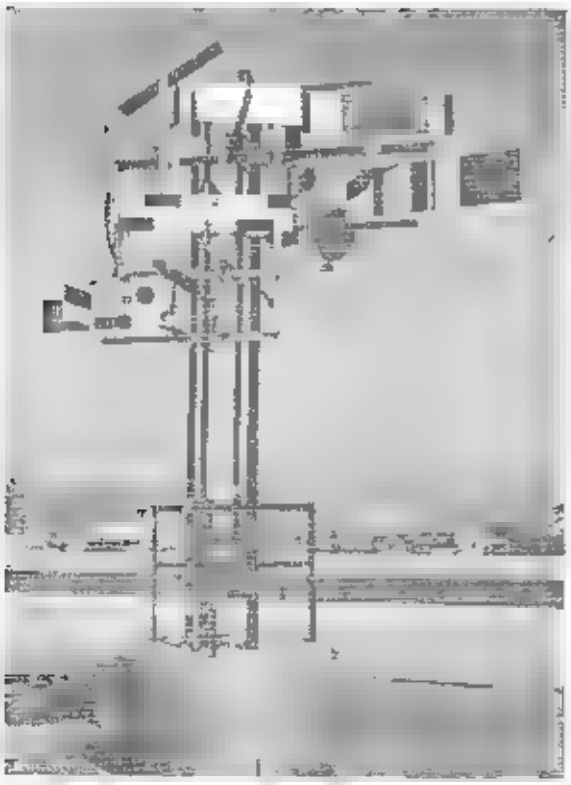




Max Bill. *Banda continua*

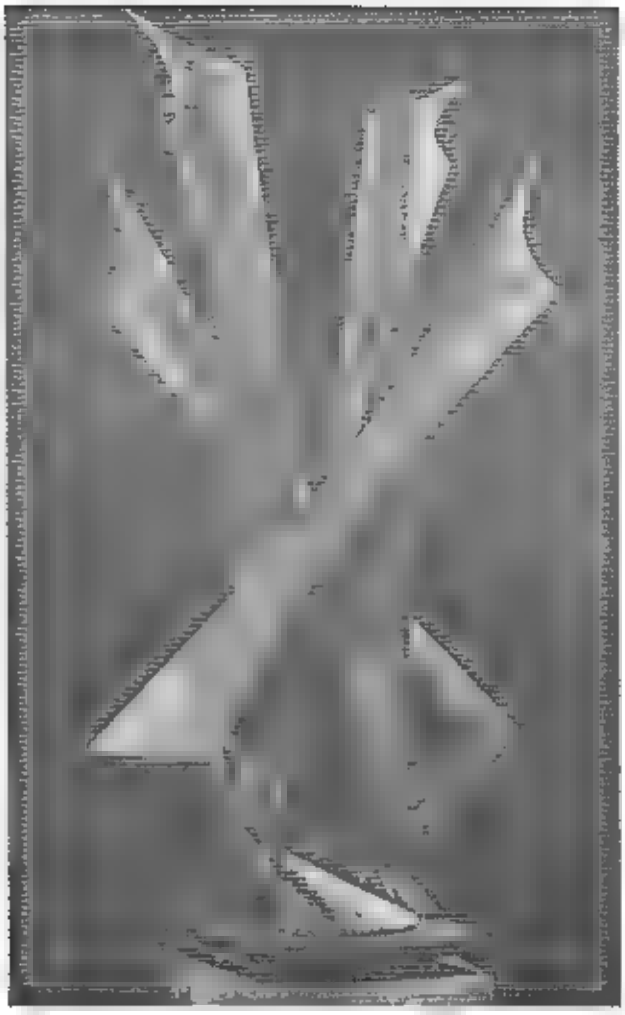
Jacques Lipchitz. *Cântecul vocalelor*

Nicolas Schöfer. *Cysp 1*



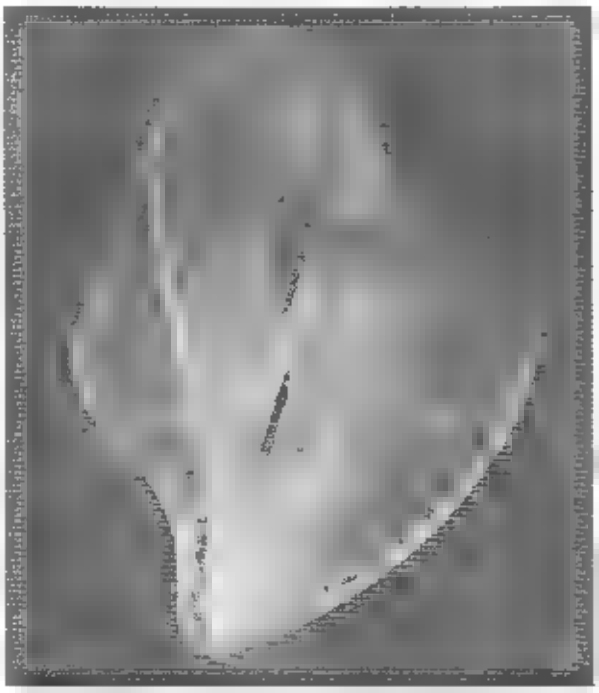
Berto Lardera. *Dansatorul*

Jean (Hans) Arp. *Torv*

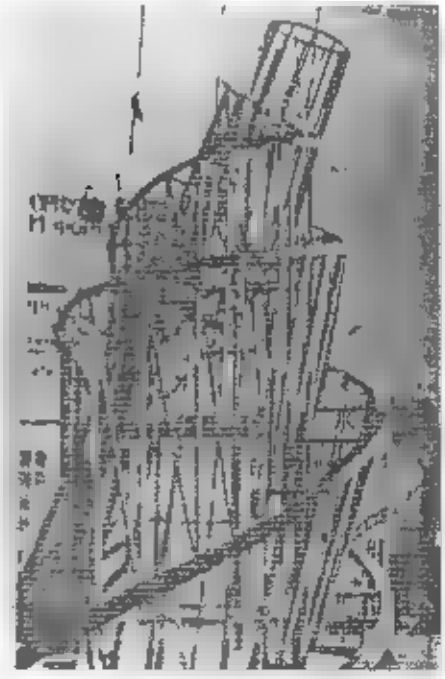


Antoine Pevsner. *Coloana păcii*

Naum Gabo. *Construcție liniară în spațiu nr. 2*



Vladimir Tatlin. Proiect de monument *Internaționala a III-a*



PICTURA SECOLULUI AL XX-LEA

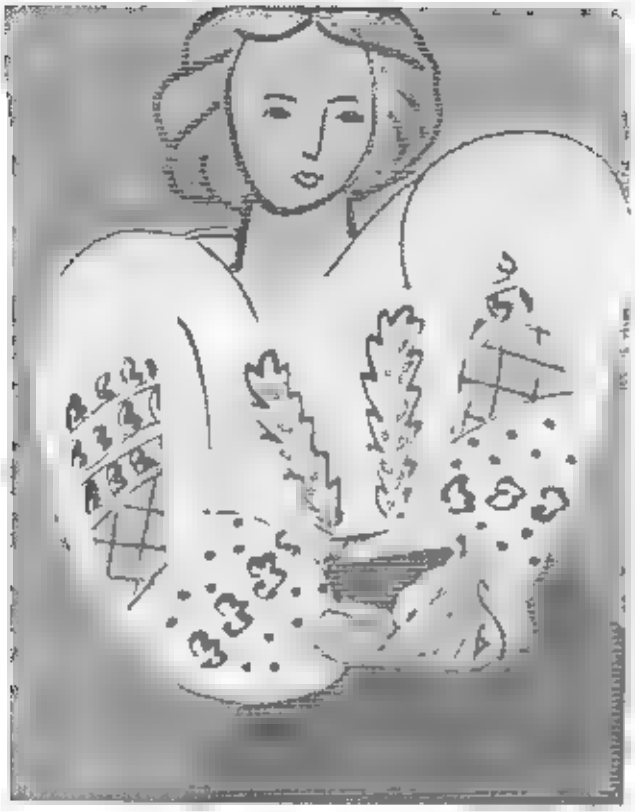
Henri Matisse. Lăuta

CURENTE ESTETICE IN PRIMELE DECENII FAUVISMUL

Următoarea apreciere făcută de Maurice Denis în 1890: „Un tablou – înainte de a prezenta un cal de bătaie, un nud sau orice subiect anecdotic – este esențialmente o suprafață plană acoperită de culori asamblate într–o anumită ordine" a avut un destin strălucit câțiva ani mai târziu o dată cu pictura *fauve*

Apărut în pictura franceză la începutul secolului a. XX-lea, Fauvismul s-a conturat ca mișcare artistică inovatoare a problemelor culorii. Numele a fost dat pictorilor care se foloseau aproape exclusiv de tonurile pure. Grupați la *Salonul de Toamnă* din 1905 în jurul lui Matisse (primul dintre pictorii francezi care a folosit aceste modalități ale colorismului), pictorii „fauves" (Derain, Rouault, Marquet, Camoin, Manguin, Vlaminck, Van Dongen, Puy, Friesz, Valtat, Kandinsky și Jawlensky) eliminau din pictură modeleul bazat pe lumină-umbră și pe iluzia spațiului produsă de folosirea clar-obscur-ului. Fiecare pictor cu ajutorul propriilor mijloace, urma același principiu al acordării tonurilor primare și binare, aplicate *a plat* Viziunea personală se comunica original datorită temperamentului și sensibilității proprii, diferențiate de la un artist la altul

Numele insultător de *fauves* a fost dat de criticul Louis Vauxcelles, șocat de contrastul puternic existent între clasicismul unor sculpturi în bronz prezente în expoziție și picturile șocant colorate, etalate în aceeași sală. „Donatello parmi les fauves", tradiția în mijlocul fiarelor sălbatice, traducea strigătul scandalizat al criticului francez și, curând, al opiniei publice, derutată de noul colorism al picturii



Henri Matisse. *Ina*. Musée d'Art Moderne, Paris

Salonul de Toamna din 1905, întâmpinat de injuriile incendiare ale presei, primea reproșurile criticii fixate asupra efectelor șocante ale culorilor.

Ignorând aparent legile picturii, artiștii fauves sfidau, de fapt, principiile tradiționale o dată cu folosirea colorismului spectral.

Fauvismul s-a definit ca o orientare morfologică și stilistică inovatoare a picturii. Fauvismul nu a fost o școală, ci un curent artistic. Manifestat ca etapă superioară față de cuceririle picturii impresioniste, Fauvismul a reprezentat un moment de apogeu a evoluției colorismului european. Apreciat de Jean Cassou ca un adevărat „14 Iulie" al culorii, Fauvismul a fost momentul extraordinar al revendicării autorității culorii ca principiu cardinal al picturii.

Evoluția subterană a colorismului, univers esențial al picturii, a absorbit energii creatoare datorate școlilor de pictură europeană într-o istorie a acumulărilor trepiate și salturilor produse de marii artiști. Delacroix esențializase cunoașteri și virtuți ale colorismului în pictură și le certificase teoretic în *Jurnalul* său. Paul Signac continuase în plan teoretic firul înțelegerilor, formulat în tiul tratat de culoare intitulat „De la Eugène Delacroix la neoimpresionism" (1899). Emanciparea culorii traversase epoci, marea aventură a ignorării aprecierilor oficiale prin colorismul Impresionismului, Neoimpresionismului și Postimpresionismului. Cuceririle dobândite de pictorii fauves vor împinge roșul cu orii la tensiunea supremă.

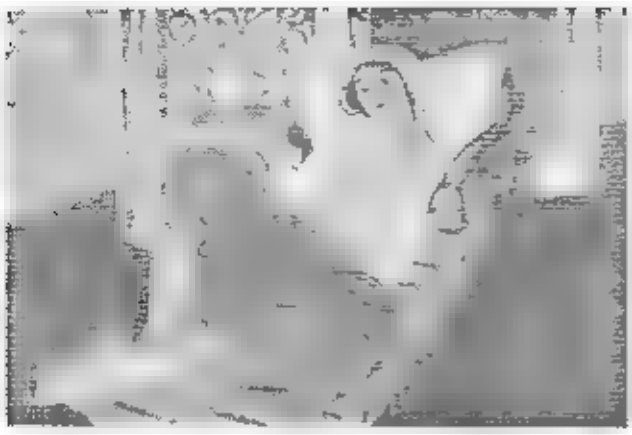
Ce a adus nou pictura fauve?

Folosirea paletei spectrale, exaltarea pigmentară maximă, reglată de echilibrul cantitativ și calitativ al tonurilor pure, exaltarea reciprocă prin complementaritate și prin raporturi calorice constituie caracterele definitorii ale colorismului picturii fauve.

Tonul pur al culorilor primare (roșu, galben, albastru) și al culorilor binare (orange, verde, violet), neamestecate pe paletă, asigură armoniile contrastante. Suprafața de culoare este aplicată *à plat*, respectiv în *plajă egală ca intensitate*. Tratată bidimensional, suprafața de culoare este nemodulată, nevibrată, iar sugerarea volumetriei formei este eliminată. Perspectiva geometrică renascentistă este înlocuită cu perspectiva afectivă generată de intensitatea tonală a culorilor și a acordurilor cromatice. Noile repere estetice revoluționau fundamental etapele colorismului european.

Înzestrat nativ pentru culoare, pictorul fauve își comunică distinct sensibilitatea artistică pe calea ingeniozității fanteziei coloristice și a expresiei timbrului cromatic.

Henri Matisse. *Lux, calm și voluptate*



Henri Matisse *Odaliscă în pantalon roșu*

Henri Matisse. *Natură moartă cu magnolie* detaliu

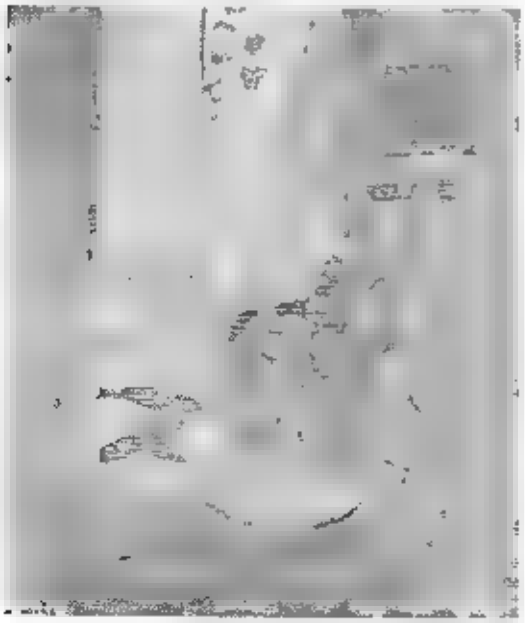
Principiile picturii fauve au fost exersate în exces până la epuizarea lor de către pictorii grupului în primii ani ai afirmării orientării artistice, fiecare pictor fauve conturându-și experiențele personale, dar în permanentă relație cu izvorul inițial.

Henri Matisse (1869 – 1954) este, încă din 1905, considerat șeful *Fauvismului* datorită lucrărilor sale concepute în culori pure, contrastante, fără gradări valorice. Noutatea picturii lui Matisse a impus din ce în ce mai mult conceptul picturii bidimensionale. *Priza de culoare egală cu intensitate*, spiritul decorativ al acesteia, conturele ondulate în arabesc ale culorilor strălucitoare, exaltate prin contrast de complementaritate, au creat o viziune coloristică profund originală, deschizătoare de nelimitate posibilități expresive. Subiectele și temele picturilor lui Matisse se transformă în pretexte estetice în favoarea bucuriilor cromatice vizuale. Pictura lui Matisse este spectacol festiv, feerie coloristică și luministică.

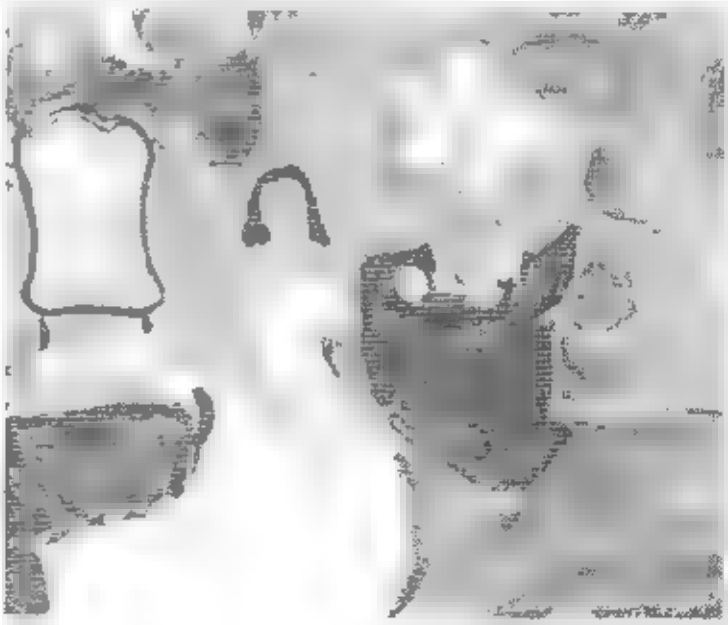
Instinct și rațiune, capacitate inovatoare a universului morfologic al picturii, spirit de sinteză sunt regăsibile în opera lui Matisse. Arta sa este, totodată, sursă generatoare de știință și de stimulare emoțională. Capitol fundamental în pictură, inepuizabil univers de învățăminte, colorismul lui Matisse oferă bucurie privirii, afectului și intelectului.

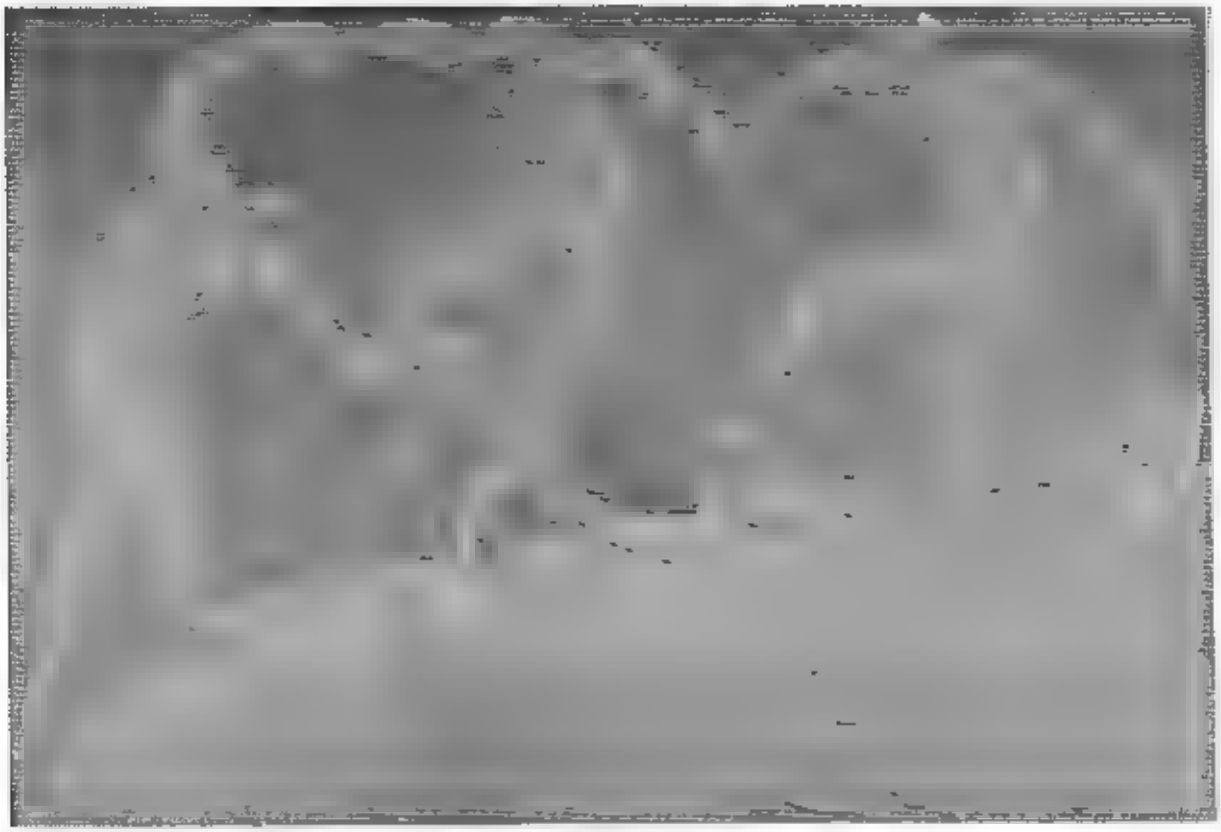
Conceptul de desen, unic prin viziune, prin datele native ale personalității creatoare a lui Matisse include perspectiva clasică, sugerarea volumului, luminii și spațiului asimilate neconvențional în ductul alert al arabescului inimitabil. Capabile să exprime tot ce se refuză observației mimetice, *nu ouri*-urile

Henri Matisse. *Pește roșu*



Matisse *Tânăra fată cu rochie albă*





Henri Matisse, *Dansul*. Ermitaj, Sankt Petersburg

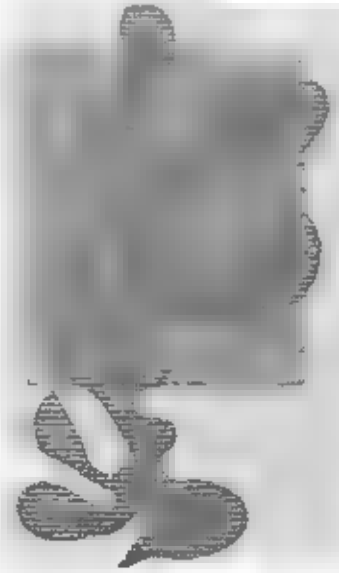
cele mai diferite ale anatomiei umane, unghiurile de vedere în perspectivă plurioculară, răsturnări sau plonjări perspectivice japoneze sunt puse de acord cu sugestiile realizate de undele și curbele liniei și cu splendoarea inciziilor inegale ale grafiei. Spațiul este reconstituit prin multiplele efecte ale *racourci*-urilor combinate.

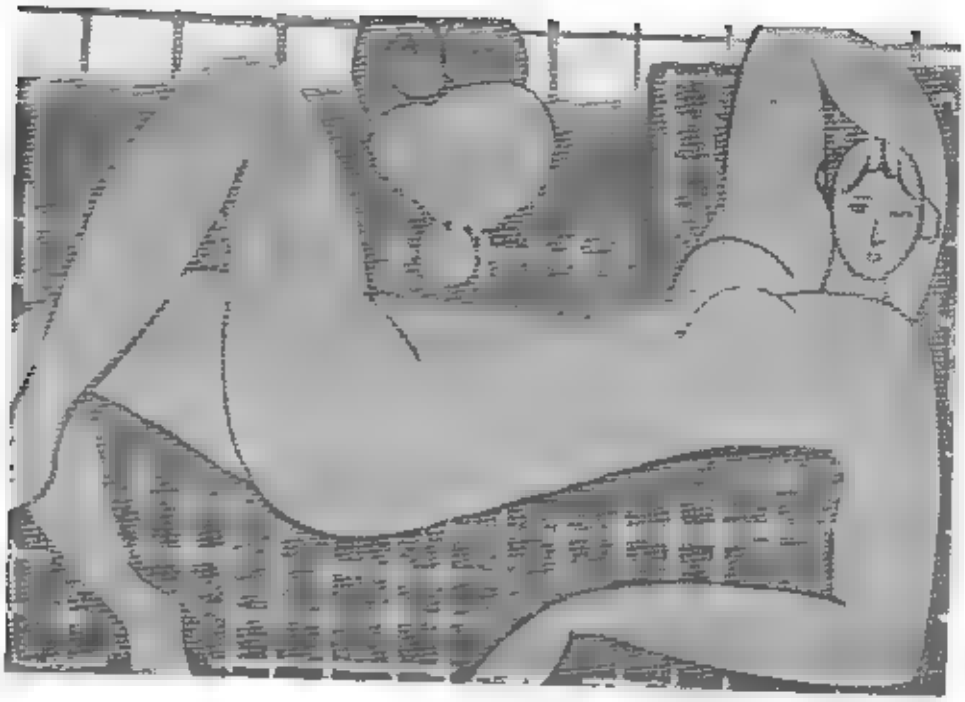
Cu trecerea timpului, autoritatea măiestriei lui Matisse s-a îmbogățit în planul rafinamentului și al somptuozității efectelor picturale, în aceeași măsură cu simplificarea mijloacelor de expresie.

Viziunea coloristului s-a evoluat către armoniile ample, luxoase și voluptoase, în împletirea exaltării senine cu efervescența lucidității superioare

Matisse, *Portretul cu dunga verde*

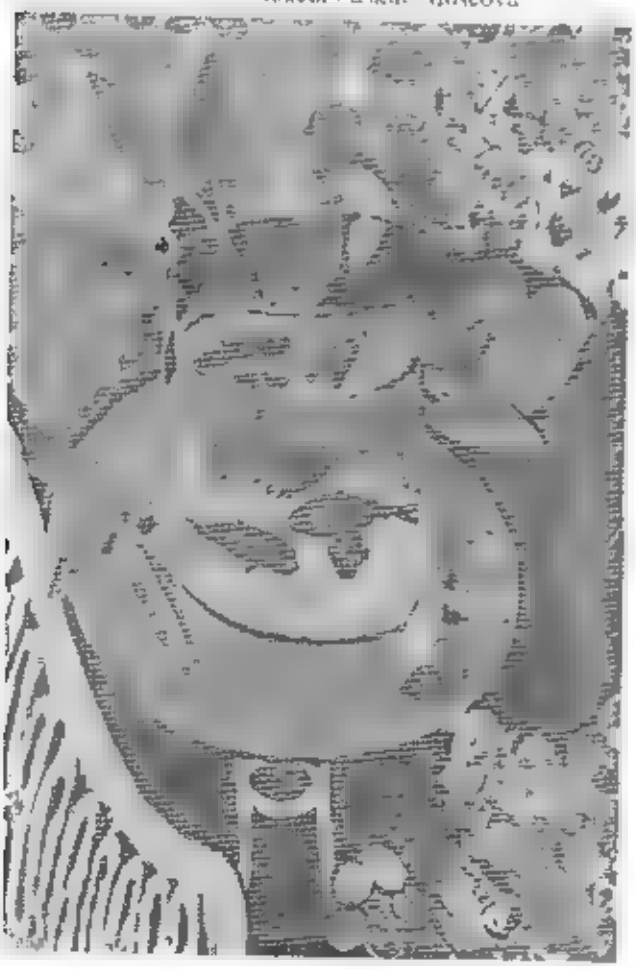
Matisse, *Boxer negru* (hârtie decupată)





Matisse [illegible]

Matisse [illegible] Muzeul Puskin Moscova

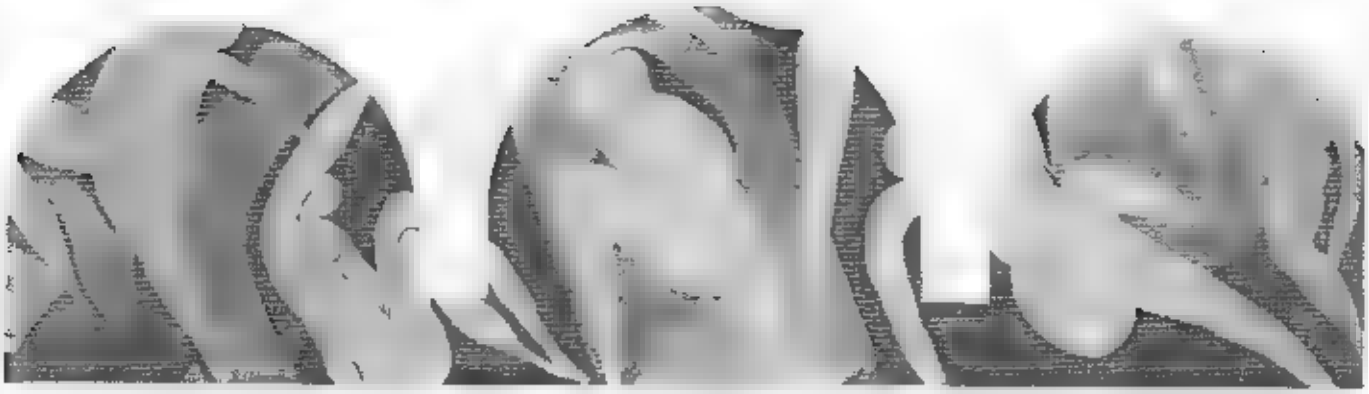


Concepția filosofică și estetică a lui Matisse despre pictură era formulată de artist în 1908 astfel: „Ceea ce visez este o artă a echilibrului, a purității, a liniștii fără subiecte neliniștitoare, care să fie în aceeași măsură pentru intelectual, pentru omul de afaceri și pentru artist un calmant cerebral, ceva analog unui fotoliu confortabil capabil să preia oboselile fizice".

Viziunea artistică solară a lui Matissse traduce bucuria extraordinară a artistului în fața vieții. Matisse a adorat culoarea. Potențată de un amplu lirism interpretarea artistică a acestui aristocrat al spiritului subjugează senzualitatea coloristică a rafinată artă poetică. Matisse oficiază semnificația bucuria de a trăi. Fantezia decorativă și picturală, energia artistică transfiguratoare se mărturisesc ca act estetic festiv, omagiu adus culorii și luminii.

Opera Anul 1905 a fost marcat de apariția orientării fauve a lui Matisse în compoziția intitulată *Lux, calm și voluptate*, inspirată de versurile lui Baudelaire. Principii ale artei fauve erau formulate de Matisse în ecuația plastică a acestei lucrări. Anii următori au adus la lumină operele marelui colorist: *Portretul cu dungă verde* (Colecția J. Rump Statens Museum, Copenhaga), *Femeia cu pălărie* (Colecția M. et Mme Walter A. Haas, San Francisco) și *Bucuria de a trăi* (Colecția J. Rump Statens Museum Copenhaga), (1905).

În 1909 pictorul este invitat în Rusia de către Sergher Șciukin care îi comandă două ample compoziții pentru reședința sa din Moscova: *Muzica* și *Dansul*.



Matisse. Studiu pentru pictura murală: *Dansul*

Anii 1911–1912 marchează în evoluția concepției lui Matisse apariția exotismului oriental în urma călătoriilor făcute de pictor în Maroc. Anii următori definesc procuparea pictorului pentru compoziții le de interior și pentru seria de *Odalisce*. Compania baletelor ruse a lui Sergei Diaghilev îl solicită pentru realizarea machetelor de decoruri și de costume pentru *Cântecul privighetorii* de Stravinski și Massine.

Matisse. *Autoportret*

Ales Cavaler al Legiunii de onoare în 1925, pictorul primește, doi ani mai târziu Marele premiu de pictură al Expoziției internaționale Carnegie din Pittsburgh. Câțiva ani după aceea, va realiza pentru Fundația Barnes (U.S.A.) pictura murală *Dansul* (1931–1933).

Pictura de șevalet și pictura murală au fost completate în anii următori de compoziții le de colaje și guașe, decupate pentru revista „Verve" (1937) și pentru revista „Jazz" (1944). Matisse avea 74 de ani. La această vârstă, pictorul s-a lansat în crearea ilustrațiilor pentru *Florile răului* de Baudelaire, iar un an mai târziu, pictorul și-a organizat retrospectiva la *Salonul de toamnă*.

Încă un eveniment important marchează creația artistică a pictorului, decorarea *Capelei din Vence* (1948–1951).

Înainte ca Henri Matisse să moară în 1954 la Cimiez, pictorul a fost sărbătorit în cadrul câtorva mari expoziții la New York, Paris și Lucerna. Încununarea operei împlinindu-se în 1952, la inaugurarea Muzeului Matisse de la Le Cateau-Cambresis.

Aportul crucial al operei lui Henri Matisse constă în înnoirea întregii gândiri plastice a colorismului picturii universale. Soluțiile propuse de el rămân poartă deschisă experiențelor de tip spectral, ale paletei cromatice. Culoarea, lege fundamentală a picturii, pigmenții puri și plajele cromatice scânteietoare, armoniile luminoase, bine hrănite de pastă, sărbătoresc festiv evenimentul suveran al autonomiei picturii.

Arta și știința picturii, întrunite în opera lui Henri Matisse, reprezintă o sinteză a comunicării artistice sensibile și raționale, o mare și fundamentală lecție în planul culorii, în pictura secolului XX.

Grupul pictorilor fauves a numărat personalități excepțional înzestrate pentru culoare, printre care se numără **Maurice de Vlaminck, André Derain, Othon Friesz, Albert Marquet, Raoul Dufy.**

Maurice de Vlaminck (1876 – 1958) s-a distins în interiorul grupului fauve ca unul dintre marii coloriști ai secolului. Opera sa se definește prin prezența contraste or violente de culoare pictorul considerând în anii tinereții că „ar vrea să dea foc Școlii de Belle Arte cu cobalturile și vermilionurile lui". Peisaje cu oameni, peisaje cu copaci roșii, peisaje cu ceruri în furtună sunt acoperite cu suprafețe bine hrănite de culoare.Pasta abundentă este aplicată în straturi groase cu cuțitul de paletă. Substanța cromatică, prin erta pigmentară pasta în sine creează în concepția operei lui Vlaminck puternice valori expresive, cu semnificații dramatice

Pete savuroase de cobalturi smalțuite și galbenuri strălucitoare sunt avântat proiectate într-o dinamică gestică tulburătoare Vlaminck este un temperament artistic impulsiv Pictorul trăiește cu intensitate emoția primordială, tradusă în bucuria picturii. Aplică pasta în șuvoaie de culoare Temperamentul năvalnic își comunică nervul în tumultul gestic Acordurile de albastruri și orange-uri, de cobalt și vermilion aleargă cu gest impetuos, în tușe rapide și neliniștite pe toată suprafața tablourilor Portret, compoziție, peisaj sau natură statică exprimă aceeași condiție dinamică a temperamentului furtunatic și pasionat al pictorului

Vlaminck în șevalet, fotografia artistului

Matisse. *Nud* crochiu

André Derain (1880 – 1954), prieten cu Matisse și Vlaminck, a fost participant direct la afirmarea Fauvismului în salonul din 1905

Peisajele create în perioada șederii pictorului la Londra (1905 - 1906) se înscriu în coordonatele Fauvismului pentru ca în anii următori viziunea fauve să evolueze către soluțiile marilor suprafețe *à plat* și către raporturile coloristice scânteietoare. Preocupat și el de strălucirea culorii, André Derain atinge performanțe în cadrul armoniilor de tip spectral Frumusețea peisajelor londoneze ca și luminozitatea peisajelor marine cu efecte de incandescență solară (*Efectele soarelui asupra apei* (1905), *Westminster* (1905) sau *Colț din Hyde Park* (1906) sunt imagini revelante ale competiției artistului cu el însuși pe căile exaltării contrastelor de complementaritate

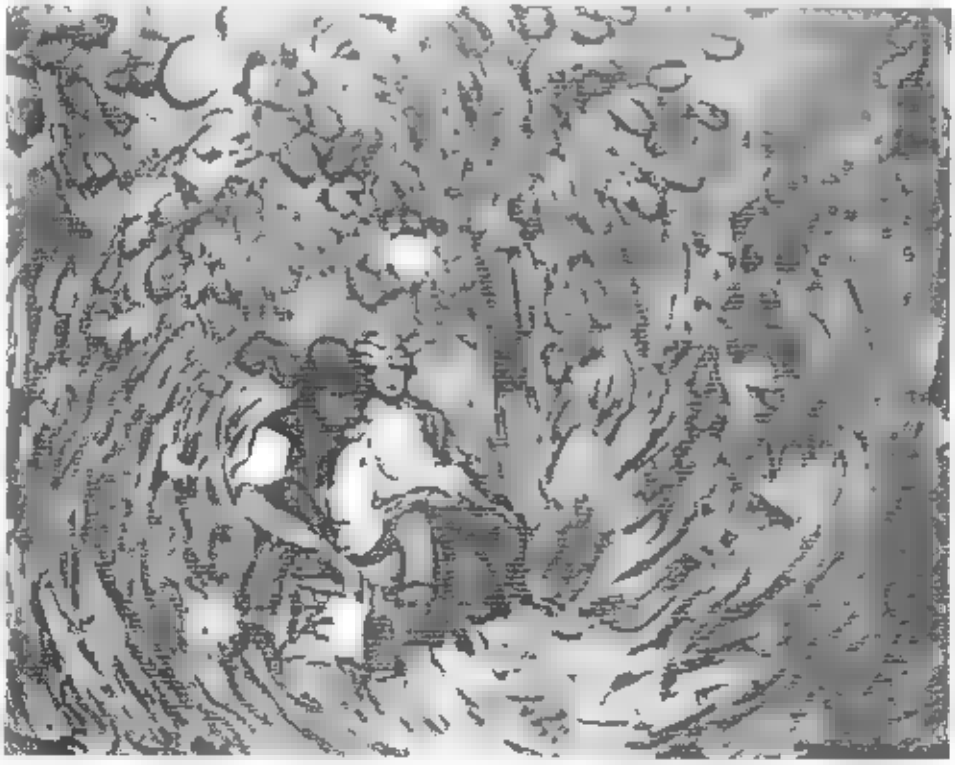
Dacă Vlaminck șoca privirea cu vigoarea și cu vitalitatea intensităților coloristice și ale petelor de culoare, Derain surprinde și farmecă totodată, datorită grației suprafețelor sinuoase sau a ritmurilor petalate ale fulgilor de culoare.

Othon Friesz (1879 – 1949), îndrăgostit de intensitățile luminii meridionale, s-a dedicat exaltărilor cromatice adăugându-le transparență și incandescență solară. Sensibilitatea delicată a lui Othon Friesz se

Maurice de Vlaminck
Copac [illegible]

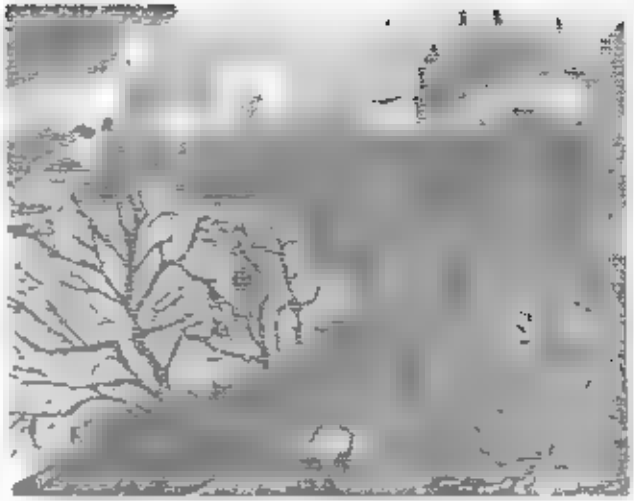
definește ca fiind opusă asprimii agresive și vitalității puternice a picturii lui Vlaminck. Fauvismul fiecăruia dintre pictorii grupului a reflectat temperamente și sensibilități particulare, deși siguranța coloristului spectral îi întrunea în aceeași familie.

Albert Marquet (1875 – 1947), personalitate puternică în pictura europeană a primei jumătăți a secolului al XX-lea, este strălucitul reprezentant al Fauvismului pe linia picturalului. Portrete sau peisaje primesc aureola catifelată a tonurilor de culoare discret



Vlaminck. *La țară*

Othon Friesz [illegible] *Cardiff*



André Derain. *Podul Westminster*

estompate. Artistul nob le dezvolta relații coloristice și [illegible] de [illegible], subordonate discreției și eleganței. Către maturitatea creatoare, evoluția coloristică a lui Marquet înregistrează acordurile surde, alburile și griurile mătăsoase, brunurile calde. Ambianța difuză a ceții și griurilor de pe Sena, alburile aurii ale zăpezilor bulevardelor pariziene, siluetele grațioase a [illegible] copacilor înălțați pe cerul cenușiu, personajele în nuanțe surprinse în instantaneul mersului creează o sinteză a senzațiilor anotimpurilor, meduilor și locurilor citadine asemenea unor fulgerătoare instantanee.

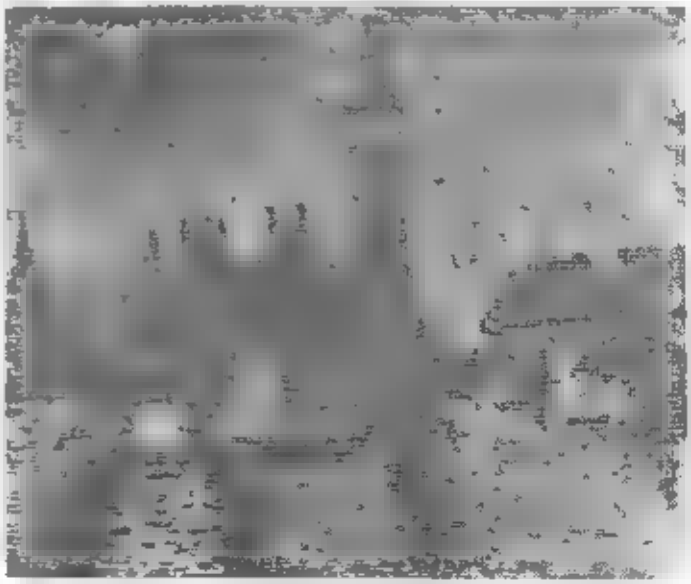
Raoul Dufy (1877 – 1953), înzestrat colorist, a traversat etapele unei evoluții de la pasiunea pentru acordurile puternice de culoare către paleta tonurilor transparente și luminoase încărcate de mefabil poetic. Subiectele picturilor lui Dufy, bărci cu pânze, peisaje marine, portrete și compoziții sunt intitulate poetic: *Omagiu lui Mozart, Antract, Muzică și pictură, Concertul de Mozart*. Relațiile de complementaritate, de roșu-verde trăiesc sub semnul transparenței acuarelei. Tehnica culorilor de apă, îndeosebi acuarela, l-a pasionat până la exaltare pe Raoul Dufy. Tonurile delicate și proaspete, armoniile tonurilor calde și reci construiesc imagini fermecătoare cu aură de feerie. Irizări de albastru turcoise, punctări de albastru celest și cobalt, tușe fremătătoare de violaceu lasă să respire fundalul alb al pânzei. Alteori, în masa cromatică a galbenului auriu, pata de albastru creează echilibre delicate de mare subtilitate estetică. Prezența instrumentelor muzicale – clapele pianului, acoladele instrumentelor cu corzi – ca și a partiturilor muzicale ritmează grafia dansantă și muzicală a compoziției.

Juxtapunerea zonelor colorate sau suprapunerea lor, într-o decelare programat liberă față de recognoscibil, servesc impresiei de secvență și fugitiv în mersul și dinamica existenței vizuale a realității. Mai mult decât oricare altă operă fauve, pictura lui Dufy este aproape de muzică, de mefabilul poetic al materiei.

Primele decenii ale secolului al XX-lea au conturat traseele unor schimbări radicale în gândirea despre culoare. Etalarea concepției artiștilor fauvi s-a dezvăluit prin creația lui Matisse, ca desăvârșită și savantă lecție despre colorism, expresia unei arte a rafinamentului intelectual și estetic, a eleganței spiritului și a nobleței aristocratice.

Fauvismul flamand s-a comunicat în țipătul culorilor și violența gestului, în vigoarea temperamentului și forța biologică vitală a lui Vlaminck.

Derain. *Apus de soare la Londra*



Albert Marquet. *Sena. vedere de pe Quai de Bethune*

Francezul Derain a rămas pictorul fascinat de feericul „mimi spectrale". Marquet, discret prin sensibilitatea și simțirea profund picturală, s-a destăinuit în adevărul ființei sale secrete pe calea armoniilor caligrafiate

Marquet. *Vedere către Catedrala Notre-Dame de Paris*

Marquet *Quai les Grands Augustins* Paris

Pictura lui Dufy, corolar al luminozității și transparenței, încununează aportul Fauvismului prin euforica imaginație a tonurilor cromatice.

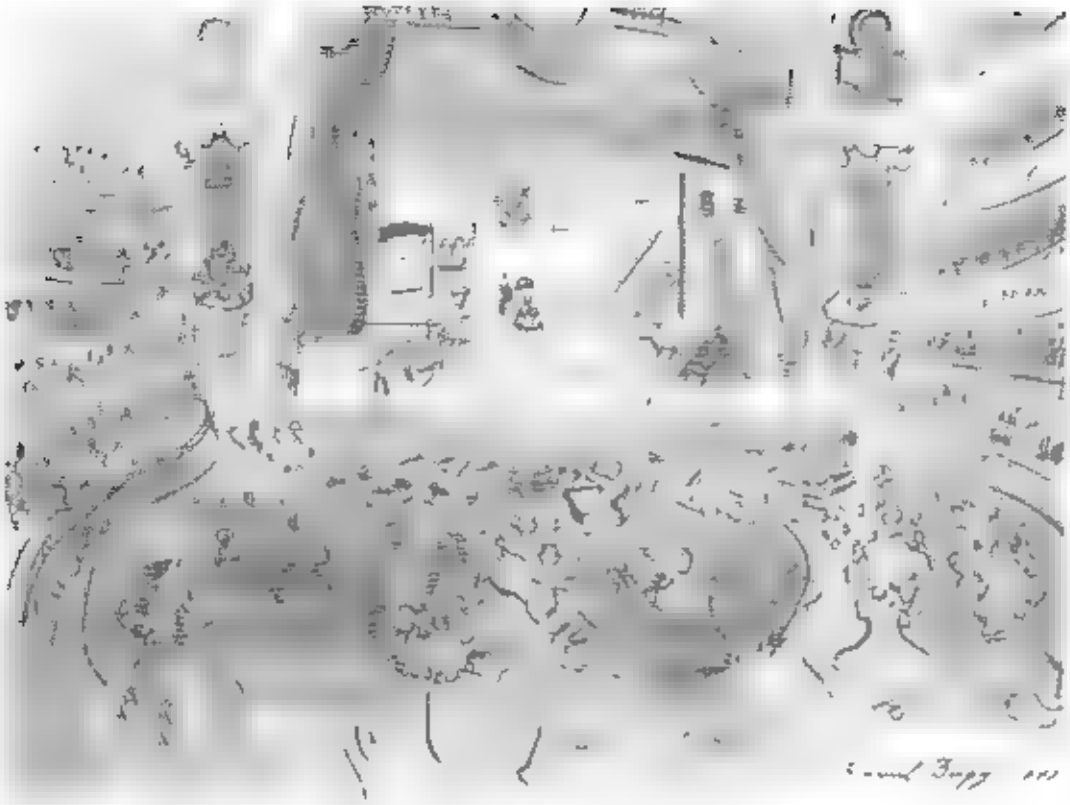
Cuceririle dobândite în culoare de către Impresionism și Fauvism situează școala franceză modernă și contemporană pe locul central al contribuțiilor novatoare în evoluția coloritismului european.

Genul formei și genul estetic francez și-au dat măsura în coloritismul picturii impresioniste și fauve.

Îndrăzneala și strălucirea culorilor din tablourile lui Manet, petalarea astrală a armoniilor din peisajele lui Monet și mătăsoasa luminozitate a picturii lui Renoir au pregătit o atmosferă estetică modernă, au conturat un ciclu epocal de cultură plastică deschis somptuos de către Delacroix. Sintezele rafinamentelor cromatice, concentrate în soluțiile date de Henri Matisse, Derain, Marquet, Dufy întrunesc un limbaj decisiv al exprimării sensibile, profunde și vigoroase, un limbaj al formei și culorii, accesibil oricărui temperament artistic energic, desprins din perspectiva clasică și lansat în puritatea culorii.

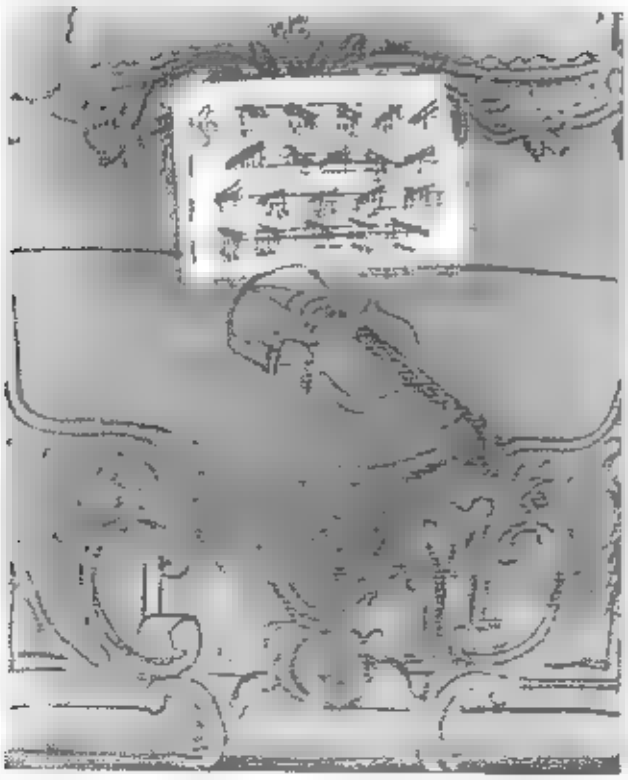
Marquet. *Chenal Conti*

Raoul Dufy. *Carnaval la Nice (Carnaval de Nice)*



Dufy
Sala de spectacole

Dufy *Consola cu oglindă galbenă*



Dufy
Flori, rodul pământului

Pablo Picasso. *Domnişoarele din Avignon*

CUBISMUL

Apărut în primii ani ai secolului al XX-lea, (1905-1908) Cubismul a fost inițiat de **Georges Braque** și **Pablo Picasso**, în jurul lor grupându-se pictorii **Fernand Léger, Juan Gris, Robert Delaunay** ș. **Jacques Villon, Louis Marcoussis, Albert Gleizes** și **Metzinger, Lionel Feininger, Roger de la Fresnaye** și **André Lhote.**

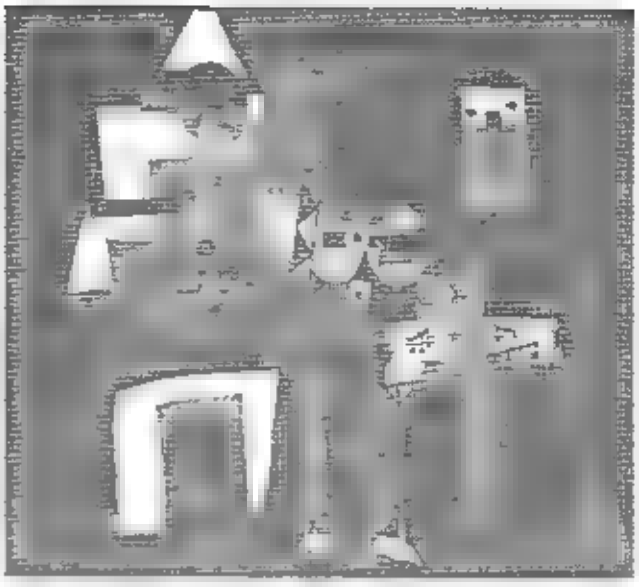
În evoluția Cubismului s-au distins două etape. ***Cubismul analitic*** și ***Cubismul sintetic***

Rădăcinile Cubismului le descifrăm în constructivismul lui Cézanne, în scheletul constructiv al formei și geometrizarea acesteia în cub, sferă, con și cilindru.

Teza nouă, formulată în pictură de către cubiști, susținea ideea percepției obiectelor neconformă cu ceea ***ce se vede,*** ci conformă cu ceea ***ce se știe*** despre obiect. Condiția naturală a ochiului de a cuprinde în unghiul său vizual doar o limitată zonă a realității ambiante a devenit insuficientă pentru prezentarea în pictură de către cubiști. Pictorii cubiști postulează teza picturii libere, a concepției unui spațiu plastic în care obiectul să fie cuprins, așa cum este știut el, pe toate fețele sale și cu toate planurile sale, obiectul fiind prezentat ca și când ar fi receptat în același timp din toate unghiurile, de jur împrejur.

Astfel, imaginea pictată prezenta obiectul desfășurat pe toate fețele, într-o mișcare translatorie. Această teză a plecat de la postulatul existenței cognoscibilității realității vizuale și a recreării unei imagini despre vizual printr-o nouă interpretare a **spațiului plastic.** Prezentarea obiectelor percepute dintr-un unic unghi a fost înlocuită cu imaginea globală a obiectelor desfășurate în succesiunea planurilor lor. În acest fel, cubiștii au înlocuit concepția clasică despre spațiul ambiant cu noi rigori estetice. Legea

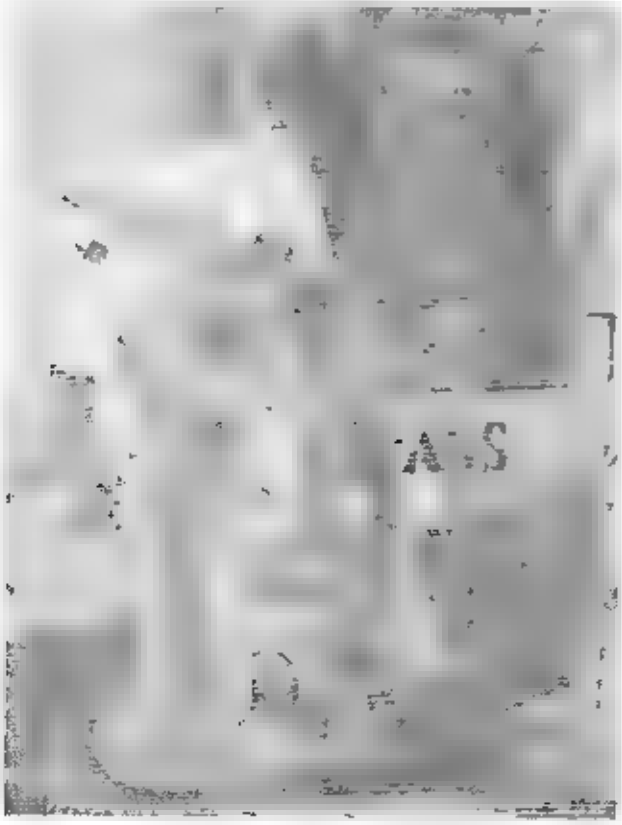
Picasso. *Femeia care plange*



Picasso. *Dr[illegible]*

Picasso. *Femeie cu pălărie în formă de peste*

Picasso. *Bos.* Hărt[illegible] tă, cre on și ulei



plastică ordonatoare urma să așeze toate elementele morfologice *în plan bidimensional* conformă condiției obiective a suprafeței plane a pânzei tabloului. În locul spațiului sugerat tridimensional a apărut tendința și preocuparea de distrugere a acestuia prin înlocuirea cu desfășurarea bidimensională a planurilor volumelor. Sugerarea celei de-a treia dimensiuni prin perspectiva geometrică și cromatică sau prin clar-obscur și valorație tradițională a fost înlocuită cu sugerarea dezarticulării formelor în planurile care le cuprind. Imaginile acestor fețe au fost compuse într-un fel de montaj, prin întretăierea, încrucișarea și suprapunerea lor.

Cubismul a debutat prin așa-zisa ***fază analitică***, în care pictorii s-au concentrat mai puțin asupra problemelor culorii și mai mult în favoarea formulării unei concepții libere de stilizare și de articulare a spațiului plastic raportat la bidimensionalul pânzei.

Cubismul analitic nu ieșe niciodată din reperele bidimensionalității pânzei, respectă planitatea pânzei și distruge spațiul perspectival tridimensional. *Cubismul analitic* sugerează un alt spațiu decât cel perceput optic în cadrul natural, prin descompunerea obiectului în planurile multiplelor profile. De altfel, conceptul nu era nou. Egiptenii antichității l-au formulat și aplicat în pictura lor de-a lungul mileniilor. Răsturnările perspectivice din pictura chineză ori japoneză, dubla perspectivă, folosită în Renaștere de Piero della Francesca, perspectiva panoramică, de asemenea, aplicată de Benozzo Gozzoli, iar spațiul văzut în zbor de pasăre, prezent în pictura lui Breughel, au fost doar câteva dintre modalitățile plastice originale formulate de artiști în lupta lor cu bidimensionalitatea pânzei.

Cognoscibilitatea complexă a realității și nu doar vizualizarea și mimarea acesteia a determinat libertatea creării unui nou spațiu plastic. Imaginile sunt compuse de cubiști într-un fel de *montaj liber*, ținând seama doar de problemele compoziției ansamblului în care planurile geometrice bidimensionale să devină componente plastice articulate echilibrat în cadrul compoziției tablourilor.

Ce aducea nou Cubismul?

Pe scurt, noutatea adusă de pictura cubistă consta în anularea tradiționalei viziuni monooculare, de tipul iluziei celei de a treia dimensiuni, și înlocuirea acesteia cu **viziunea pluriocular**ă și păstrarea conceptului de bidimensionalitate.

Picasso. Schiță pentru *Domnișoarele din Avignon*, detaliu

Cubismul sintetic păstrează contururile planurilor fără ca acestea să aibă continuitate. Astfel, în suprapunerea planurilor imaginea pe ansamblu era susținută de stilizări sintetice cu valori decorative în spiritul dobândirii unei mai mari libertăți de interpretare plastică.

Lipsa omului sau rara lui prezență ca subiect în pictură se accentuează în cadrul evoluției Cubismului, paralel cu maturizarea curentului și cu devierea în criză a acestuia. Omul este expulzat, în general, din imaginea ***Cubismului analitic*** și apare destul de rar în ***Cubismul sintetic***. Fernand Léger este excepția. Pictorul francez introduce constant omul în compozițiile sale, atât în pictura de șevalet, cât și în pictura murală. Deși viziunea lui Fernand Léger este decorativă, stilizarea geometrică a personajelor umane este integrată organic viziunii cubiste.

Faptul că viața spirituală a omului și prezența umană sunt aspecte evitate în creația pictorilor cubiști demonstrează interesul exacerbat al artiștilor pentru problemele de limbaj și, mai ales, pentru formularea unor inedite forme de exprimare plastică. De altfel, performanțele în problemele formei, compoziției și spațiului plastic au obsedat generațiile de artiști din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Tema preferată a pictorilor cubiști a rămas natura moartă. Imaginea a fost redusă la prezentarea obiectelor banale: o sticlă, un pahar, cărți de joc, un ziar, o ghitară, obiecte nesemnificative ca simbol sau ca valori ideatice majore. Dezarticularea și recompunerea formelor într-un asamblaj de profile și planuri, de poliedre, de volume concave și convexe s-a realizat conform fanteziei plastice și libertății artistice a fiecărui pictor.

Semantica imaginii cubiste se îmbogățește prin anii 1912 cu introducerea caracterului decorativ al cuvintelor tipografice ca, *BAL, LE TORERO, MA JOLIE*, în aceeași perioadă fiind introduse colajele bucăților de ziar, de hârtie colorată sau de hârtie de amba aj, asamblate compozițional și fixate pe un suport deasupra elemente or compuse. Noile contexte estetice primeau din partea pictorilor intervenția precizărilor grafice și a câmpurilor de culoare.

Acceptarea materialelor extrapicturale și colaborarea lor în asimilarea valorii finale a picturii confirmau, odată mai mult, nonconformismul pictorilor cubiști. Acesta este, de altfel, momentul decisiv în care corifei Cubismului, Braque și Picasso, trec de la faza ***Cubismului analitic*** la ***faza sintetică a Cubismului***.

Problema fundamentală a picturii cubiste a constituit-o *inovarea spațiului plastic*, crearea noilor rigori plastice despre percepția optică a formelor realității, a spațiului și culorilor determinând unul dintre traseele distincte ale picturii secolului al XX-lea.

Puțin preocupați de aspectele coloristmului, pictorii cubiști au folosit o paletă cromatică monocromă, bazată pe armoniile austere. În general, vibrarea culorilor este discretă. Gamele restrânse la gruri, ocruri și brunuri invită la suprimarea entuziasmului față de valorile culorii savuroase. Opusă viziunii fauve, concepția cubiștilor impunea ascezia interpretării culorii, și chiar negarea frumuseții culorii.

Spațiul inventat și ***nu văzut***, precum și ***coloristmul inventat*** și nu perceput vizual ca fascinație a realității naturale, au rămas cele două axe distincte ale viziunii picturii cubiste și ale celor două faze pe care Cubismul le-a traversat.

Datorită lui Georges Braque, ***Cubismul sintetic*** a dezvoltat picturalitatea în aria restrânsă a austerității coloristice. Fernand Leger, pe drumul său, a creat valori morfologice eliberatoare pentru desen și culoare, autonomia acestora și desprinderea lor din dependența și determinismul tradițional. Juan Gris a contribuit la cristalizarea spiritului decorativ. Robert Delaunay a creat viziunea lirică a Cubismului prin cercurile de culoare curcubeice, prin jocul poetic al geometrismului și culorii, al decorativului și picturalului.

Cubismul a evoluat paralel cu Fauvismul. Primul a dezvoltat universul ascezei cromatice și al severității seducției optice, al doilea, dimpotrivă a fost curentul dedicat fascinației coloristice celei mai intense cunoscute în istoria picturii. Cubiștii creau o pictură a formelor geometrizate, fauviștii creau o pictură dedicată splendorii armoniilor cromatice. În forme diferite de manifestare, cele două orientări continuă, încă și astăzi, pe linia complementarității căutărilor plastice ale desenatorilor și coloriștilor.

Cubismul a fost o mișcare artistică vastă înregistrată nu numai în pictură, ci și în sculptură, în arhitectură, decor de teatru și cinematograf, în afiș și tipografie. Traseul estetic propus de cubism a netezit evoluția mentalității plastice către arta abstractă.

Printre pictorii reprezentanți de seamă ai Cubismului, grupați în jurul inițiatorilor menționați mai sus, **Georges Braque** și **Pablo Picasso**, se numără **Juan Gris** și **Louis Marcoussis, Albert Gleizes** și **Metzinger, Robert Delaunay** și **Fernand Léger, Jacques Villon, Roger de la Fresnaye** și **André Lhote.**

Picasso. *Gertrude Stein*

Picasso. *Autoportret*

Pablo Picasso (188, – 1973). **Opera, personalitatea și epoca.** Născut în Spania, la Malaga (în Andalazia), viitorul pictor a fost primul copil al lui Don Jose Ruiz Blasco, profesor de pictură și desen la Școala de Arte din Malaga și al Mariei Picasso y Lopez. La naștere, Picasso a primit numele: Pablo, Diego, Jose, Francisco de Paulo, Juan Nepomuceno, Mario de Los Remedios, Cipriano de la Santissima Trinidad.

La 14 ani, Picasso urmează cursurile în cadrul Școlii de arte și meserii din Galicia unde tatăl este profesor și care îl pregătește în spiritul picturii academiste. La 14 ani, Picasso este înscris în cursul superior al Școlii de Belle-Arte „La Lljota" din Barcelona unde tatăl său este numit profesor. Câțiva ani mai târziu va trece cu succes examenul de intrare la Academia San Fernando din Madrid.

Prima sa expoziție de pictură și colaborarea ca desenator și pictor la unele reviste din Barcelona se încheie cu hotărârea de a părăsi Spania pentru Franța. Picasso face prima călătorie la Paris. În 1901 se întoarce la Madrid și se decide să nu mai semneze Pablo Ruiz Picasso, ci Picasso. Atunci artistul avea 20 de ani. Se întoarce la Paris și își deschide prima expoziție în Galeria lui Ambroise Vollard. Se împrietenește cu Max Jacob, îi frecventează pe Gargallo și Gonzales. Este începutul „perioadei albastre". În 1902 face a treia călătorie la Paris și deschide expoziția la Berthewill în același an, în cele Durand-Ruel organizează expoziția comemorativă lui Toulouse-Lautrec.

În 1904 se stabilește definitiv la Paris în *Bateau-Lavoir*, unde va locui cinci ani. În anul următor îl cunoaște pe Leo și Gertrude Stein care vor cumpăra lucrări de la el. Îl cunoaște pe Fernande Olivier și Vollard care îi cumpără vreo 30 de pânze. Anii următori sunt decisivi în creația sa. După ce face portretul Gertrudei Stein, începe să lucreze la compoziția care îi pregătește intrarea triumfală în istoria picturii *Domnișoarele din Avignon*.

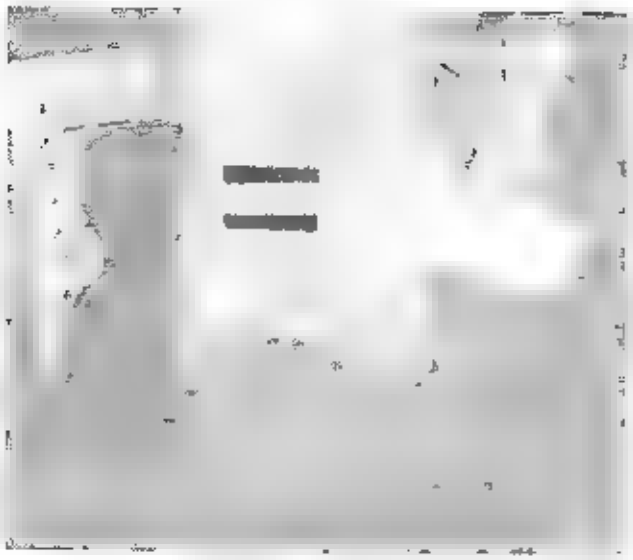
Influențat de arta neagră, în special de măștile negre, Picasso construiește o estetică care șochează și scandalizează. În anii următori ia naștere noua sa viziune marcată de geometrie și dezarticulare a continuității spațiului omogen. Criticul Louis Vauxcelles va da numele *Cubismului*.

În 1911 grupul de pictori format în jurul său expune la *Salonul de Toamnă* și la *Independenți*. Este perioada în care realizează primele colaje împreună cu Braque la Avignon. Întoarcerea la Paris înseamnă, de fapt, și părăsirea cartierului Montmartre pentru cartierul Montparnasse.

Cubismul sintetic este formulat o dată cu noua estetică elaborată de Picasso și Braque. Anii 1912 și 1913 au o deosebită importanță în evoluția esteticii cubiste și a maturizării autorității artistice a lui Picasso asupra grupului de pictori anvargandiști. Picasso organizează prima sa expoziție în Anglia, participă la *Salonul de Toamnă* împreună cu un mare număr de cubiști, expune la New York la expoziția internațională de artă modernă *Armory Show*.

Anii Primului război mondial tulbură echilibrele și relațiile pitorești ale cartierului Montparnasse și în 1917 împreună cu Cocteau pleacă la Roma unde baletele rusești pregătesc *Parada* sub conducerea lui Diaghilev, balet realizat de Cocteau după muzica lui Erik Satie. Traversează Italia, vizitează Florența, Pompei și Napoli și trăiește evenimentele grupului *Dada* de la Zürich și a grupului Școlii *Bauhaus*.

În 1919 execută decorul și costumele pentru *Tricornul* pus în scenă după muzica lui de Fa la. Pasiunea pentru decoruri îl face să accepte realizarea ansamblului de pânze pentru baletul lui Diaghilev,



Picasso. *Partitura muzicală și ghitara*. Hârtie lipită

Pulcinella a cărei premieră a avut loc la Paris și pentru baletul *Cuadro Flamenco* a cărei muzică a fost scrisă de De Falla. La vârsta de 40 de ani Picasso pictează în concepție cubistă și paralelă cu aceasta elaborează o viziune a marilor monumentale a perioadei sale clasicizante.

Câți vă mai târziu se dedică unor lucrări de sculptură ceea ce acestora li se datorează viziunea [illegible] și a zăpăcitor construcțiilor. Etapa următoare evoluează neașteptat spre viziunea stilizări or poetice ale siluetelor tinere teme adorate în al tăinii de visare or de reverie și prin apariția tablourilor cu scene de *Minotauromaquia*. În anul 1937, după bombardarea orașului Guernica pictează marea compoziție *Guernica*.

În timpul ocupației germane se stabilește la Paris. După eliberare, Parisul în 1944 participa la [illegible] de Toamna [illegible] 74 pictori și 5 sculptori.

An după an expoziții numeroase în Franța și în Italia, la Bienala din Veneția, în Anglia și în Spania, în orașele importante din Statele Unite, în Canada și Japonia [illegible] caracter [illegible] Picasso crește este [illegible] a participă [illegible] 1906 [illegible] sărbătorit la Paris [illegible] nu a mai fost sărbătorit vreun artist în viață. În Spania la Barcelona, [illegible] Picasso [illegible]

Biografia lui Picasso [illegible] epocii se confundă cu cea a avangardei secolului al XX-lea. După artiștii blestemați ai Postimpresionismului - Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Lautrec și Degas apariția în 1907 a două lucrări manifest, anunța noul destin al picturii. Una era creată de Picasso, *Domnișoarele din Avignon* inspirată de măștile negre, a doua era realizata de Matisse compoziția *Le Luxe* (*Luxul*) *Luxe, calme et volupté*, inspirată din versurile lui Baudelaire „Luxe, calme et volupté". Cu prima dintre cele două lucrări se născuse *Cubismul* cu a doua *Fauvismul*. Louis Vauxcelles anunță apariția celor două curente artistice în „Gil Blas". Primii ani ai secolului XX concentrau la Paris cele mai îndrăznețe spirite artistice ale lumii. Aici veneau să-și dea măsura și să se confrunte cele mai frumoase talente și vocații numeroșii artiști, dintre care [illegible] cu genul înnoirii. Aproape toți erau născuți în același an cu Picasso, [illegible] diferențe. Anul 1881, în care Picasso se năștea la Malaga, coincide cu cel al nașterii lui Fernand Léger, Carlo Carra, Andre Salmon. Anul următor este anul nașterii lui Stravinski, Joyce, Boccioni, Braque, iar 1883 și 1887 sunt ani în care se nasc Marcous, S. Metzinger, Kandinsky, Modigliani, Juan Gris, Chagall, Arp, Le Corbusier. Printre acestei generații de nume strălucite va fi Picasso. „Atacați agresați, distrugeți, construiți altceva" era apelul imperativ al lui Picasso adresat grupului de artiști admiratori, apel care se îmbina, totodată, cu debordanta [illegible] bucuriei de a trăi. Glorie și celebritatea [illegible] Picasso, orcât de strălucite ar fi și sunt dintre cele mai strălucite ale veacului, se datorează în mare parte scandalului, violenței și stridenței care l-au impus atenției [illegible] Cum toate gândurile care [illegible] secolul XX s-au impus determinând [illegible] sau [illegible] Picasso [illegible] artistice și [illegible] acestuia prin diferite moduri. Arta lui Picasso a avut [illegible] Picasso [illegible] Nu [illegible] numele îndrăzneala și spiritul provocator au făcut din [illegible] pătrunde [illegible] criticilor și colecționarilor, dorința de a fi prezent cu persoana sa [illegible] ceea ce se [illegible]

interes pentru afiș, nume, obiect și subiect, au fost animate de aceeași secret al temperamentului său exploziv. La anul [illegible] a impulsionat în forță încă din primii ani ai tinereții. Programarea izbânzii era pe măsura propriilor puteri. La anii maturității, Picasso și-a dat măsura creatorului și aceasta a fost măsura geniului. Satisfacțiile artistului Picasso au adus totodată și axarea ambițiilor omului Picasso.

Pe termen scurt, locul ocupat de Picasso în istoria picturii este distorsionat datorită diferitelor raționamente de moment. În durată peste sute de ani, este posibil ca numele lui Picasso să fie alăturat marilor inventatori ai picturii secolului XX.

Oricum ar fi de discutat încă. Picasso rămâne printre puținii creatori din istoria artei care s-a bucurat de o viață de o uimitoare și excepțională vitalitate biologică. Acesta este punctul de la care credem că ar trebui începută analiza personalității umane și artistice, în contextul generației lui.

Ascensiunea și escaladarea rezistențelor publicului s-au desfășurat de la început sub semnul celebrei fraze „să epatăm pe burghezi". Deblocarea opoziției a realizat-o prin puterea fascinației lui de orator, prin explozia vitală a personalității și laboratorul experiențelor artistice provocatoare de noi. Avem în minte realizările *Domei soarelor din Avignon* înseamnă pentru Picasso o lume nouă, cu evenimente și personaje strălucite. Baletele rusești susținute în 1909 la Paris la *Chatelet*, entuziasmau nebunește tineri. Publicarea în „Le Figaro" a manifestului futurist coincidea cu sosirea în Capitală a lui Mondrian și Chagall. Evoluția Cubismului analitic își lărgește în acei patru ani ai secolului și experiențele estetice. Gaudi realizează planurile pentru *Sagrada Familia* din Barcelona și le expune la Paris. Capitala artelor geme de noutăți și evenimente ce se urmează într-o sărbătoare a îndrăznelilor și inventiei în artă. Modigliani, Juan Gris și Severini se aflau aici de câțiva ani, Brâncuși, la fel. Acesta realizase deja triada capodoperelor de început. În 1912, cubiștii sunt grupați în jurul lui Picasso și pătrund în *Salonul de Toamnă* unde principiile noii estetice produc scandal. Picasso pleacă la Roma cu Cocteau pentru a pregăti spectacolul *Parada*. Alături de Braque descoperă frumusețile luminii și culorile solarității mediteraneene. Picturile acestor artiști evocă ambianța estivală și bucuria de viață a lumii sudice. Forța degajatoare de energii explozive, îndrăzneala

Picasso. *Celestina*, detaliu

Picasso. *Portretul lui Ambroise Vollard*

Picasso. *Pomona.* desen

Picasso. *Guernica*

și origina itatea l-au caracterizat pe Picasso până în ult m ani ai vieții. La 50 de ani, Picasso este în plină nsp rație a compozițiilor cu figuri gigantice și monstruoase. Monstruosul îi este familiar. *Minotauromahia* este gravată în suite nesfârșite de imagini. Dionisiacul explodează debordant. În anul 1961 – aniversarea celor 80 de ani – este sărbătorit în toată lumea. În 1966, va fi omagiat la Paris în cadru festiv. Sub titlul „Hommage à Picasso", îi este organizată o a upă exp ziție la *Grand Palais* și la *Petit Palais*, unde sunt etalate 508 opere. Picasso avea 85 de ani. În același an murea prietenul apropiat cu care trăise avangarda: André Breton, Hans Arp, Amedeo Ozenfant, Alberto Giacometti. În 1968 expunea la Galeria *Louise Leiris* din Paris o mitoarea suită de desene a *Minotauromahiei*, realizată în ultimii trei ani.

Vigoarea biologică și dezinvoltura tensiunii erotice s-au întrunit în desenul marelui maestru sub acordul apolinicului și dionisiacului. La 87 de ani, genul acestui artist crea ansamblul proaspăt și cuceritor. În 1973 Picasso își încheia destinul la vârsta de 92 de ani, după ce în 1970 încheiase curba unei istorice evoluții începute și terminate sub semnul simbolic al Avignonului. Aici în Palatul Papilor expunea ultimele lucrări realizate în 69 și '70: 150 de picturi și 50 de desene. Pablo Picasso, la 92 de ani, în 1973, lăsa în urmă o operă a cărui forță continuă să umbrească spiritele artiștilor afirmați în ultimele decenii.

Picasso ritmează alert plinurile și golurile, organizează sintetic forme concepute în bidimensional, decupează spațiul plan în suprafețe geometrice, intervine cu incizii atacând albul filei în chip provocator. Sugestiile și trimiterile la simbolica civilizațiilor

Picasso. *Băutoarea de absint*

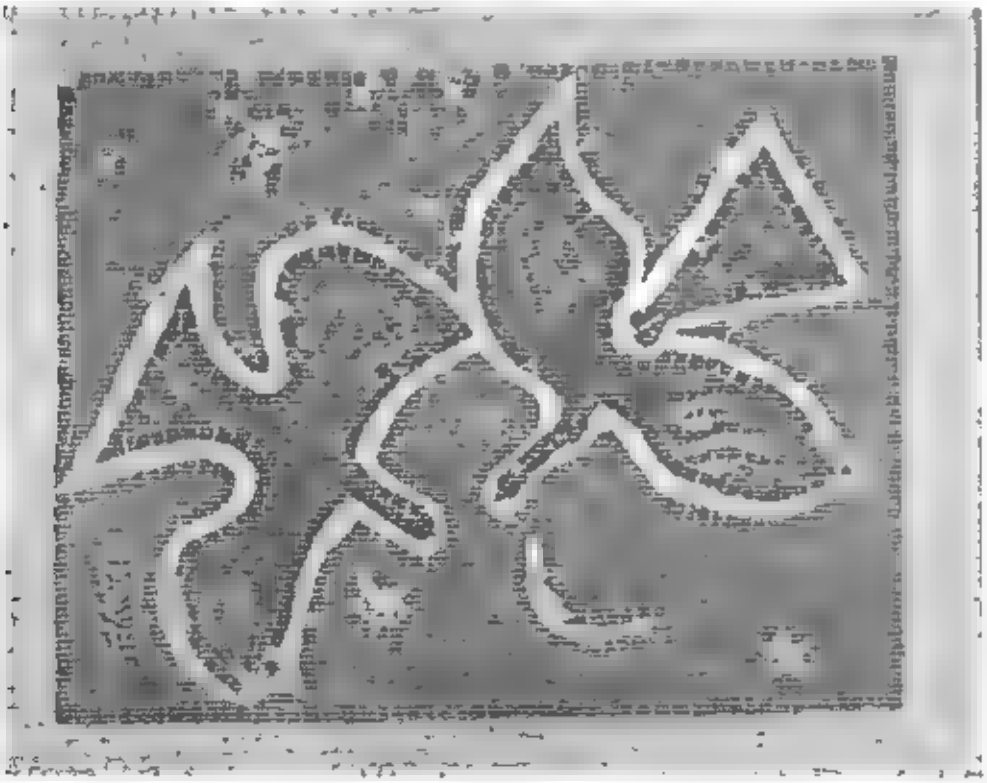
med tranceene, decantate de artist în timp, au rămas cântecul său de lebădă. Erosul păgân, senzualitatea imaginii or inspirate de mitologia Minotaurului, spațiul solar și vegetal al Mediteranei i-au inspirat imaginația, zeci de ani de creație. Scenele cu tauromachia îl traduc în atracția și pasiunea caracteristice meridionalilor. Centauri și nimfe, ființe fantastice, cântăreți din flaut dansează sub cerul liber pe care se desenează corabia călătoare. Simboluri și axiome sugerează bucuria senină și copilărească a vacanței. Magicianul stărilor inexprimabile, cuprinse în conture fine și precise prin pasul estetic, comunică viziunea exotică sensibilă și vibrantă. Vrăjitorul liniei concentrează în desen, profil, contur, grafie, semn, formele de descărcare biologică și forță vitală explozivă. Tensiunea imaginii e controlată, completată, corectată de estetul și savantul desenator Picasso. Gestul include trăsătura impulsului. Simbolica translează sensul comunicării lăuntrice, starea, chemarea tandră, dezlănțuirea erotică. Imaginea traduce dorința, devine trăire, e descărcare. Imaginea înlocuiește faptul. Castagnetele și melodicele dansante ale muzicii Spaniei sunt înlănțuirea ritmurilor, curbelor și contracurbelor, sinusoidelor și accentelor sacadate, a petelor de tuș și traseelor energice. Țipătul de viață se dezlănțuie în muzica și iubirea iberică prezente în formele alerte și misterioase. Pământul solar și nopțile îmbătătoare își sună ritmurile pasionale în pulsul și îmbrățișarea formelor desenate cu fervoare de Picasso.

Graba de a fi cunoscut se consumase cu zeci de ani în urmă. Fără teama nereușitei și a timpului care fuge, Picasso la maturitatea creației își permitea să fie el însuși. Putea să fie liric, să uite de șocantele tehnici și materiale ale fibrocimentului și ziarelor. Putea să fie mediteranean, să fie al întregii simțiri umane. Monstruosul, forța telurică, faunii, centaurii și minotaurul coexistă cu puritatea nimfelor și a porumbeilor. Cerul, marea și jaluzelele albastre, falezele și frunzele de palmier se răsfață în spectacolul libertăților naturii și sufletului lumii Mediteranei, redându privirii și emoției de pictura celui considerat numele simbolic al artei secolului al XX-lea.

Georges Braque (1892 – 1963). Proeminenta personalitate artistică a lui Georges Braque, alăturată celei a lui Picasso, a determinat în pictura franceză cristalizarea principiilor stilistice ale Cubismului.

Pregătirea și studiile de artă începute la Academia de Arte Frumoase din Le Havre le-a continuat în

Georges Braque. *Pasări*, mozaic. Louvre, Paris



atelierul din Paris al decoratorului Laberthe (1900 1902), la Şcoala municipală din Batignolles şi la Academia Humbert (1903 – 1904). Instalat în Montmartre, a frecventat cursurile Şcolii de Arte Frumoase, a făcut numeroase vizite la Muzeul Luvru şi în galeriile Durand-Ruel şi Vollard.

Încă din 1905, fascinat de experienţele pictorilor fauves, Braque se asociază grupului şi pictează alături de aceştia peisaje pitoreşti ale localităţilor însorite aflate în sudul Franţei (*Peisaj din Ciotat, Estaque, Ambarcaţiuni* 1906). În 1907 îl întâlneşte pe Picasso şi abandonează viziunea fauvă.

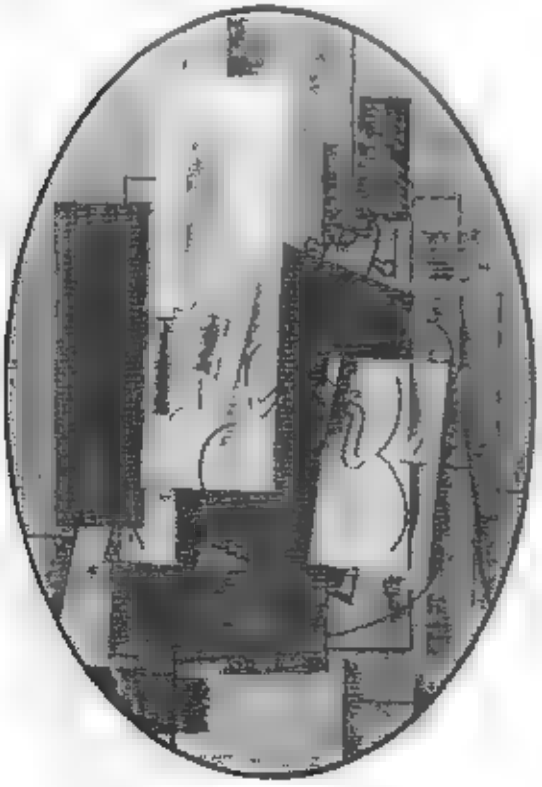
Influenţa concepţiei lui Picasso îi dirijează experienţele spre geometrizarea formelor şi atenuarea armoniei cromatice fauve.

Anii 1910 – 1912 conturează cristalizarea principiilor *Cubismului analitic* în lucrări ca *Natură moartă cu mandolină* (1910), *Gheridonul* (1911) şi *Masă cu pipă* (1912).

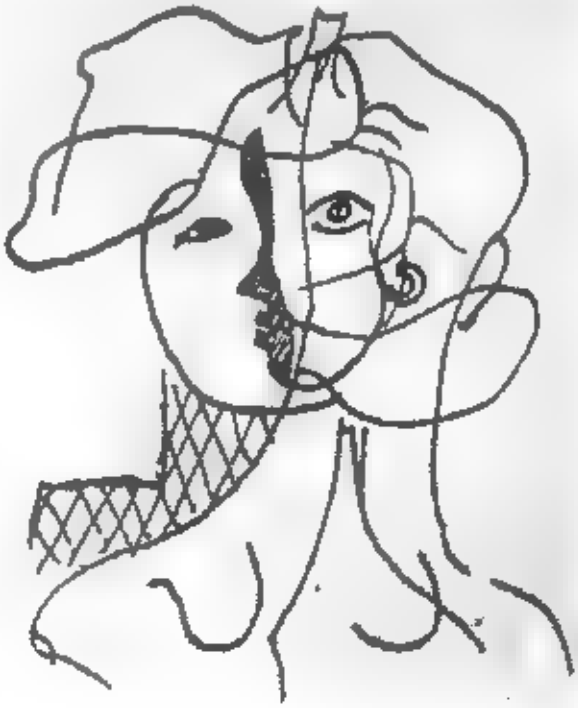
Învăluitoarea viziune cantilată a picturii lui Braque a devenit recunoscută în scurt timp în cultura plastică pariziană a vremii. Interpretarea atât de personală a pictorului transforma subiectul în „fapt pictural", după propriile aprecieri ale artistului. Curând, obiectul muzical, ghitara, a devenit pentru Braque prilej de joc coloristic cu inflexiuni sonor-muzicale.

Braque. *Fotografia artistului*

Braque. *Pahar şi vioară*



Braque. *Ecoul*, desen



Braque *Estaque*

Invocarea reveriei și muzicii a avut, de altfel, prin pictorul francez un străluciit destin în istoria picturii cubiste. Ghitara a devenit un motiv-prieten apropiat al tinerilor artiști adepți ai Cubismului. Aproape că nu există operă a vreunui pictor cubist din care ghitara să lipsească.

Motiv de inspirație, de altfel, cu o veche și recunoscută prezență în istoria picturii, ghitara a fost un obiect elegant, al cărui halou poetic a înnobilat totdeauna ambianța spirituală a tablourilor, dacă nu ne gândim decât la pictura Renașterii, la compozițiile atâtor mari creatori sau la tablourile cu temă muzicală create de Caravaggio. La Veneția, centrul inspirației muzicale a pictorilor, tablourile pictate de Bellini, Giorgione, Tizian, Veronese aveau tema instrumentelor muzicale incluză în compozițiile cu concerte și banchete. Instrumentele muzicale au inspirat pictorilor splendide imagini și au creat tradiție. Concertele cu îngeri din arta lui Fra Angelico, Van Eyck, El Greco au fost prețuite mai târziu, de Watteau și trecute în viziunea grației aristocrate a artei Rococo.

Ghitara, instrument al invocării stării de reverie poetică, este în tablourile lui Braque subiect de ambianță intelectuală.

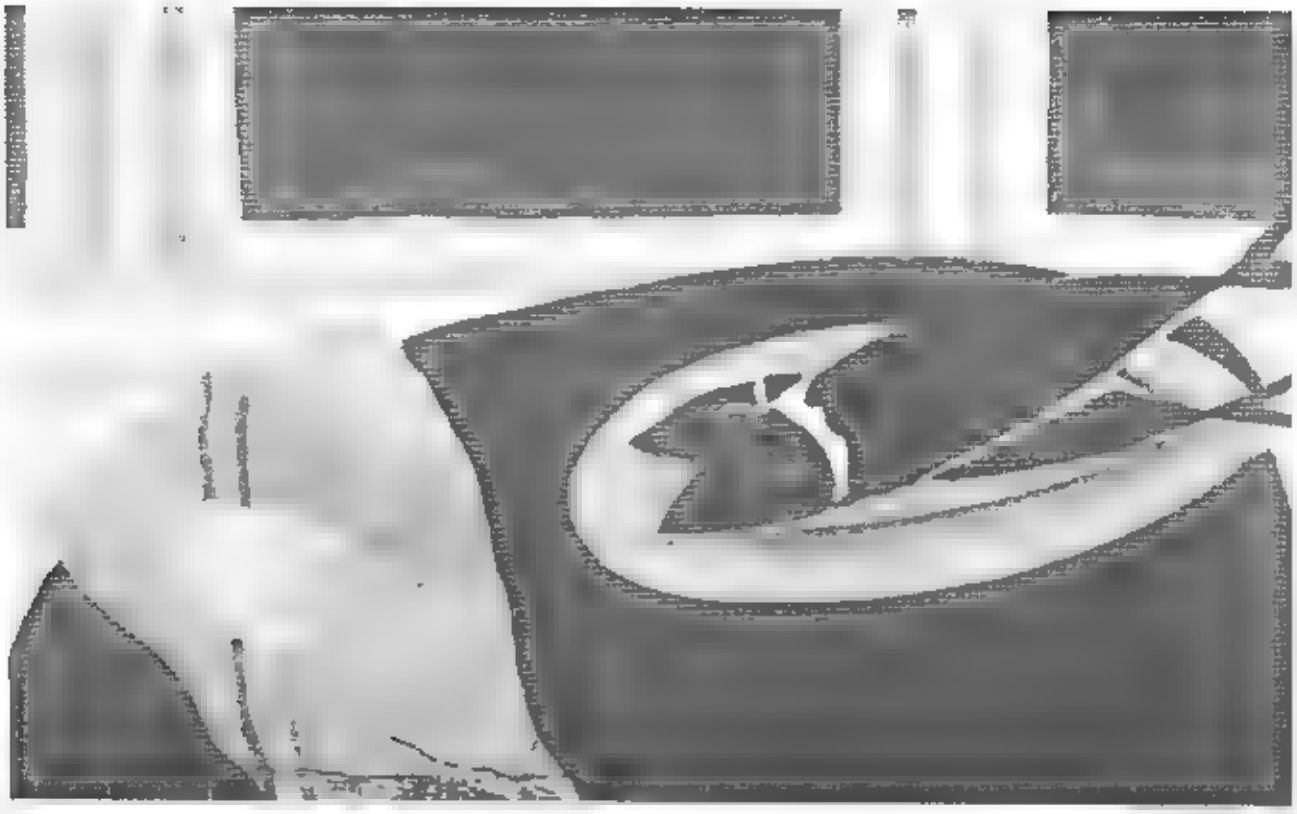
Când în anii 1913 – 1914 *Cubismul sintetic* încheie criza Cubismului și, de fapt, evoluția acestuia, determinată și de izbucnirea Primului război mondial, în pictura lui Braque etapa înregistrează folosirea colajului de hârtii colorate și integrarea tăieturilor de ziare. În scopul restabilirii unor mai expresive sugerări materiale a texturii suprafeței tabloului decât în cadrul Cubismului analitic, fragmente de textile, nisip și detalii din fo de turnir sunt asamblate în mod neașteptat. Ideea de tablou pictat cu culori de ulei părea nesatisfăcătoare pentru căutătorii de comori ale unei noi expresii plastice.

După 1918, Braque urmează sensurile unor tot mai accentuate decantări în scopul simplificării viziunii alambicate a Cubismului. Naturi moarte, peisaje, cicluri de imagini de atelier (1939), și păsări (1944) primesc amprenta autoritară a personalității originale a lui Georges Braque.

Opera. Concepția conturată de-a lungul evoluției stilistice a pictorului degajă implicarea în plan filosofic a relației artistului cu aspectele vizibile ale vizualului recognoscibil. Spiritul speculativ și subtil, inteligența cartesiană, sensibilitatea hiperrafinată a francezului au urmat nevoia proprie de ordine și claritate a mecanismelor labirintice cubist-picasiene.

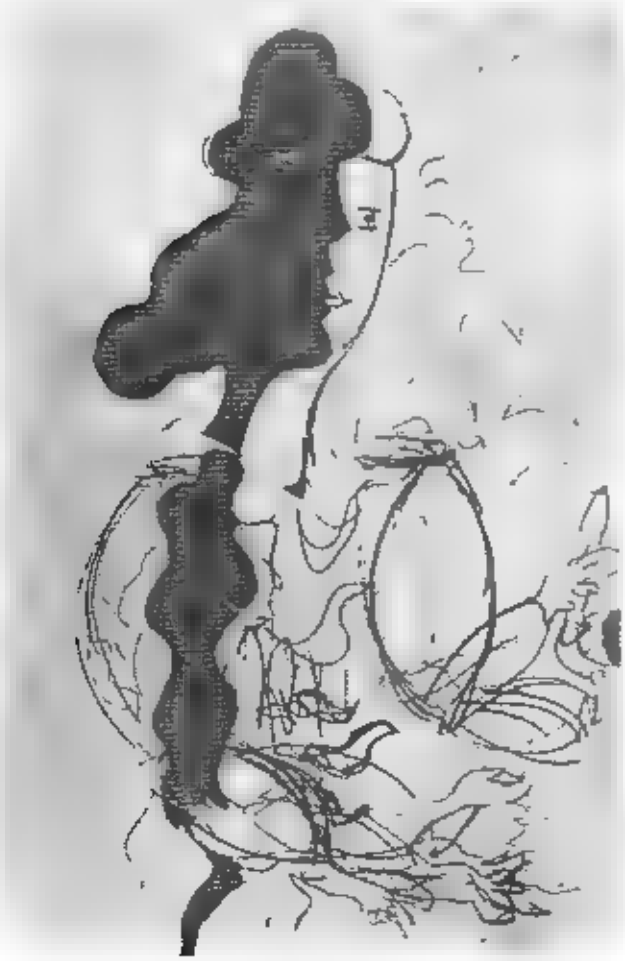
Viziunea operei lui Braque înscrie axele cardinale ale temperamentului artistic, bogat înzestrat pentru culoare, pentru universul pictural al nuanțelor. Sensibilitatea creatoare a lui Braque s-a impus printre pictorii generației lui ca excepțională, nu numai prin bogăția trăirilor emoționale, ci, mai ales, prin înalta noblețe a ființei sale aristocratice.

Gramatica plastică a operei lui Georges Braque oferă unul dintre cele mai bogate spectacole ale evoluției picturii în secolul al XX-lea. Mare colorist, francezul Georges Braque a înzestrat imaginea cu armonii calde, cu tonuri catifelate de ocruri, bruniri și cafeniuri, lăsând în urmă experiențele paroxismelor coloristice fauve ale debutului. Etapă după etapă, pictura lui Braque s-a decantat oferind de fiecare dată soluții plastice și picturale în neașteptate formulări morfologice. Pictura în ulei a prilejuit lui Braque lansarea în zonele celor mai înalte rafinamente ale acordurilor cromatice. Cu fiecare etapă și ciclu de lucrări tematice, pictorul a propus sugestii inedite în soluționarea savantă a structurilor compoziționale, a șarpantelor geometrice și cromatice. Somptuoasele armonii ale tonurilor calde aurii, rafinatele raporturi calorice ale suprafețelor cafenii alăturate gnuriilor au fost urmate de prezența materialelor antipicturale, străine picturii în ulei. Folosirea în colaje a materialelor rugoase, mate sau aspre – nisip, lemn, textile,

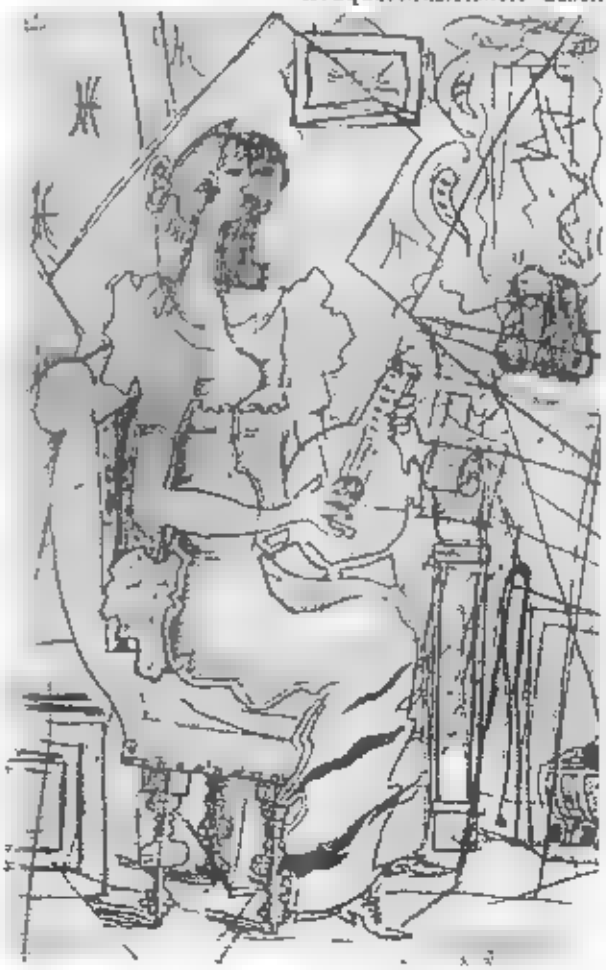


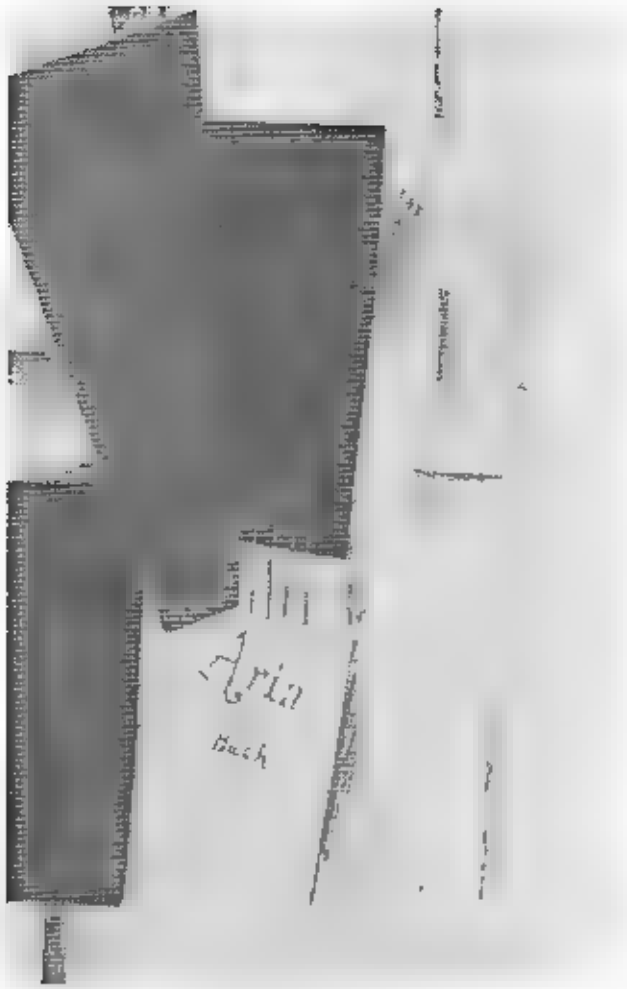
Braque, *Peşti negri*. Musée d'Art Moderne, Paris

Braque. *Desen* (Schiță de portret)



Braque, *Muzicienele*, desen





Braque. *Atelier Bach*. Hârtie pictă

ziar și hârtii colorate – nu a scăzut câtuși de puțin efectul catifelat al compozițiilor lui Braque. Dimpotrivă, s-ar putea spune că ele au constituit piatra de încercare, de verificare și competiție cu sine în obținerea virtuozităților picturale.

Procedeul inedit, introdus în pictură în aceeași perioadă de Braque și Picasso în imaginile cubiste, s-a generalizat și a proliferat în creația tuturor pictorilor din cadrul curentului, fără însă ca procedeul să asigure egalarea calității picturale a tablourilor lui Braque ori să dubleze tablourile respective cu o valoroasă calitate artistică obținută altfel prin tradiționalele procedee, tehnică și materiale ale picturii în ulei.

Stilistic, compozițiile lui Braque sunt înnobilate de vibrațiile lirismului moderat. Calitatea intelectuală și raționalismul spiritului cartesian, specific francez, dezvăluie forța și sensibilitatea temperamentului artistic al lui Braque. Cum omul a fost subiect de inspirație pentru creatorii artei europene și nu doar a acesteia, de-a lungul istoriei culturii, de astă dată, pentru pictorii cubiști, natura statică a constituit prilejul jocurilor creatoare.

În ceea ce îl privește pe Braque, virtuozitățile și spiritul estetic savant al pictorului fusese demonstrat. Naturi moarte, peisaje, cicluri de imagini de atelier (1939) și păsări au inspirat lui Braque soluții plastice originale în cadrul *Cubismului analitic* și *Cubismului sintetic*. Ingeniozitatea articulării elementelor componente ale imaginii, stilizările elegante și pluriocularitatea unui nou spațiu plastic aveau o coerență inspirată a artistului înzestrat excepțional cu daruri e picturii cu majusculă.

Braque rămâne numele de referință al componentei francezе în cadrul Cubismului european. El este artistul complex a cărui forță creatoare nu ignoră natura, nu o disprețuiește, nu o neagă. Bogăția emoțională a trăirilor lui Braque în fața naturii, în fața orizontului încărcat de norii furtunii apropiate, în peisajul cu bărci (*Cabine, Barque Gazets* 1929), dezvăluie capacitatea artistică impresionantă de transfigurare a vizualului recognoscibil. Natura și lumina sunt orizonturi încărcate de tensiune dramatică. Peisajul este înzestrat cu forța dimensiunii poetice, proiectează sentimentul solitudinii în fața imensității cerului și mării. Deși stilizarea puternică a formelor și geometrizarea suprafețelor de culoare construiesc ritmuri arhitectonice masive, fosforescențele diamantine ale luminii vibrează cu intensitate picturală. Dezarticularea continuității spațiului fizic omogen este produsă asemănător efectului unui miracol geologic. Sensibilitatea lui Braque se încarcă emoțional de spectacolul dramatic al naturii în furtună. El transfigurează imaginea naturii în imagine picturală, translează recognoscibilul în spațiu electrizant, în câmp energetic,vibrând de efluvii emoționale.

Inventivitatea și fervoarea imaginativă a lui Braque, universul poetic al stării, bogăția și rafinamentul cromatici picturii lui demonstrează stadiul evoluat, nivelul savant al științei și artei picturii atins de plasticienii secolului al XX-lea.

În marea aventură a picturii trăită de artiști seduși de experimentele propovăduite de Picasso, artiști ca Georges Braque au păstrat echilibrul clasic, excesele eliminării culorilor din pictură fiind moderate de prestanța colorismului picturii în ulei.

În pictura secolului al XX-lea, printre pictorii grupului cubist, personalitatea artistică a lui Georges Braque se distinge prin aristocratica ținută intelectuală, prin eleganța armoniilor cromatice și nobletea calității picturale.

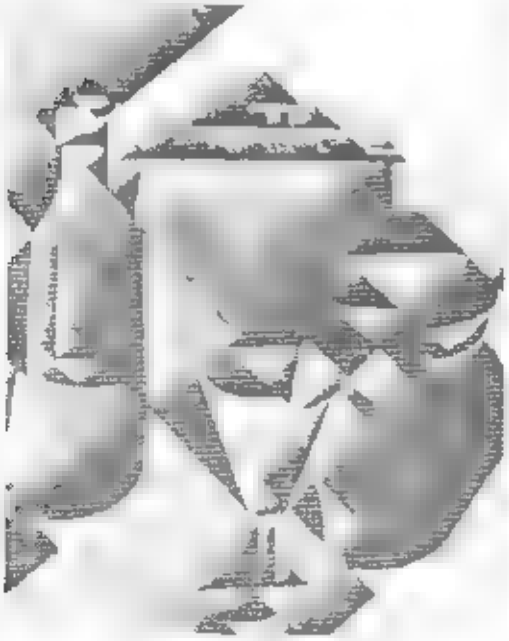
Numele lui Georges Braque înscrie o pagină de aur în pictura universală și în colorismul secolului al XX-lea.

Juan Gris. *Omul cu pipa*

Juan Gris. *Portretul lui Picasso*

Juan Gris (1887 – 1927), de origine spaniolă ca și Picasso, este prieten cu acesta fără ca operele sale să se înrudească cu ale compatriotului său. Stabilit la Paris din 1906, Gris asistă la geneza Cubismului și i se alătură în anii 1919 – 1920. Geometria suprafețelor, coloritul nobil situează pictura lui Gris în afara excesele Naturile moarte preferate de Juan Gris prezintă obiecte simple: sticle, fructiere, partituri cu note muzicale. Într-o interpretare ascetică, chiar aridă, gamele abordate de Gris sunt restrânse la griuri sau la raporturi între tonurile de cafeniu, ocru și griuri perlate. Armoniile sale acceptă uneori prezența albastrului turcoise în ecrane fluide, ușor acoperite de pigment. Capacitatea de abstractizare și nevoia de ordine creează în viziunea lui Gris o pictură elaborată stilistic, determinată de controlul rațiunii și al lucidității, cu o anume particulară detașare afectivă. Imaginile lui Juan Gris, admirabile prin ordinea și articularea coerentă, par înghețate în matricea unei lumini reci și decise. Puternicul său spirit rațional este dublat de un acut simț matematic și estetic. Elaborarea strictă a rigorilor, respectul pentru fiecare centimetru al pânzei

Juan Gris. *Natură moartă*



Juan Gris. *Natură statică cu gitară*

Robert Delaunay *Turnul Eiffel*. Kunstmuseum Basle

înscris cu severităţi matematice în compunerea organică a ansamblului îl disting pe Juan Gris în grupul cubiştilor şi definesc personalitatea sa constant supusă controlului intelectului.

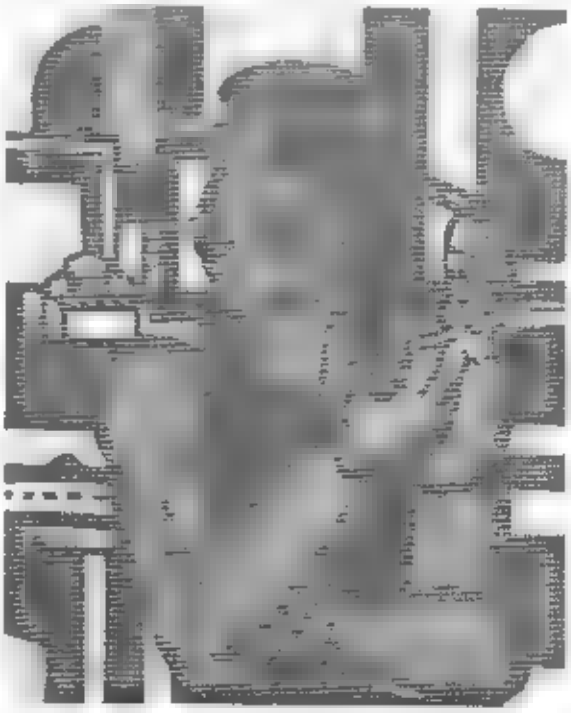
Robert Delaunay (1885 – 1941) se poate spune că este opusul lui Juan Gris.

Fernand Léger *Contraste de forme*

Robert Delaunay *Alergătorii*

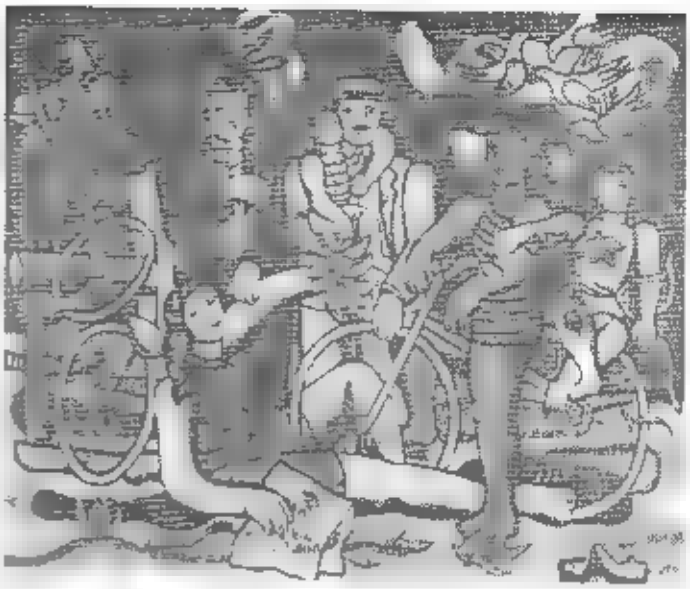
Robert Delaunay este spiritul liric al generaţiei pictorilor cubişti, este poetul generaţiei avangardei cubiste. Opera lui este dedicată atât paletei spectrale, cât şi ritmurilor cromatice, echilibrelor emoţionante ale cantităţilor şi calităţilor culorii. Pentru Delaunay tot ceea ce este mai expresiv în imagine este culoarea. Pictura lui exprimă pasionata implicare afectivă şi bucuria creării curcubeelor cromatice ale paletei spectrale. Opera lui reprezintă culoarul întâlnirii armonice a lumii culorii cu lumea desenului în zona rigorilor ştiinţei culorii şi în zona vibrantă a sensibilităţii. Culorile prismei îl fascinează, după cum pictura impresioniştilor şi fauviştilor îi determină admiraţia.

Leger. *Mecanica*



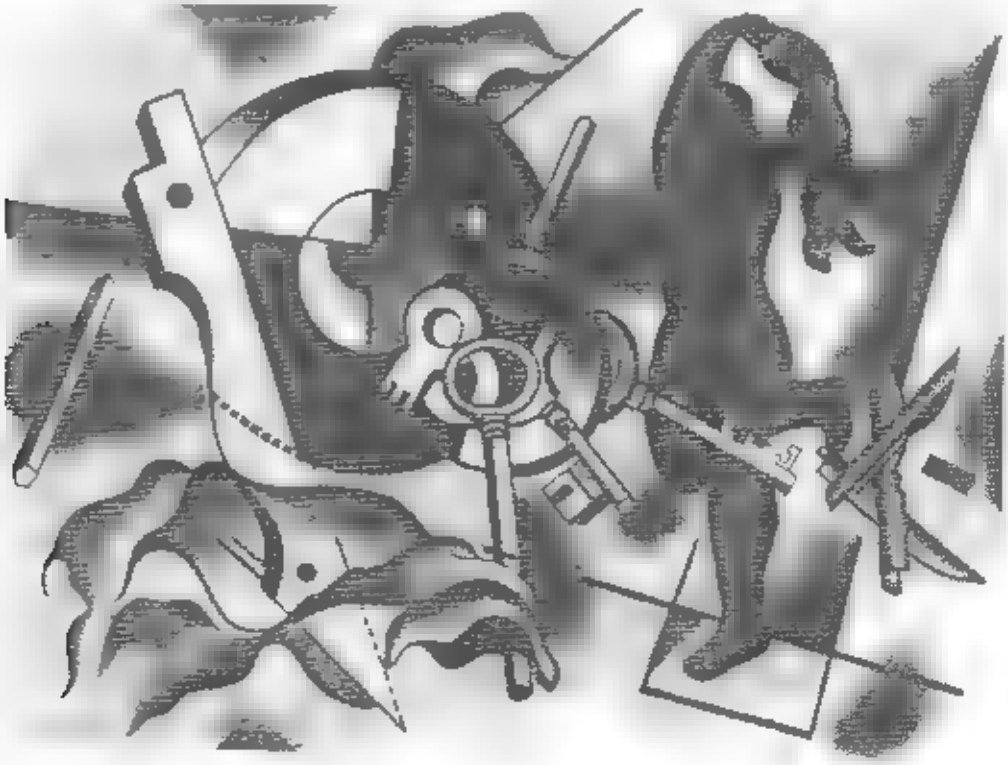
Conformă corespondenţelor melodice ale muzicii, viziunea lui Delaunay este considerată a aparţine Cubismului orfic. Picturi ca *Ferestrele (1911)*, *Turnul Eiffel (1910–1911)* sau *Discul simultan (1912)*, sunt omagii aduse armoniei orchestrelor de lumini şi culori. Problema *contrastului simultan* propusă de inginerul Chevreul este prezentată ca ecuaţie estetică de către Robert Delaunay, preocupat să descopere şi să aplice legile ordonatoare ale culorilor. Răceala armoniilor lui Juan Gris este polul opus al exaltării armoniilor coloristice însufleţite de elan liric din pictura lui Robert Delaunay.

Fernand Léger (1881 – 1955) este personalitatea robustă a grupului. În timpul războiului artistul este puternic impresionat de realităţile mecanice ale instrumentelor războiului. Sensibil la tehnica modernă, Leger va crea o viziune originală, total diferită de cea a lui Braque şi Picasso. Un univers imagistic populat de fiinţe asemănătoare manechinelor mecanice anunţă lumea roboţilor de astăzi. Figurile umane sunt prezente aproape în toate compoziţiile sale. Frapantă în interpretarea lui Leger este dorinţa de metamorfozare a fiinţei umane în siluete artificiale supuse mişcărilor mecanice. Inserate unei reţii geometrizate de ritmuri, pătrate de verticale, orizontale, curbe şi cercuri şi de contraste puternice de culoare manechinele robuste sunt invenţii plecate de la realitatea cognoscibilă a industriei moderne a deceniilor de la mijlocul secolului al XX-lea. Fiinţele şi obiectele rezultate din viziunea sa mecanicistă creează o lume a unor tablouri precum: *Mecanicul (1920)*, *Dansatoare cu cheile (1930)*, *Cei patru ciclişti (1943–1948)*, *Marea paradă (1954)*. Imagini elocvente a căror expresie sugerează vidarea fiinţei umane de poezie şi afect transformă personajele în uriaşe păpuşi de lemn pictat. Viziunea neobişnuită a metamorfozei umane, uşor supărătoare prin dezumanizarea fiinţei celei mai complexe a naturii, în mod paradoxal,



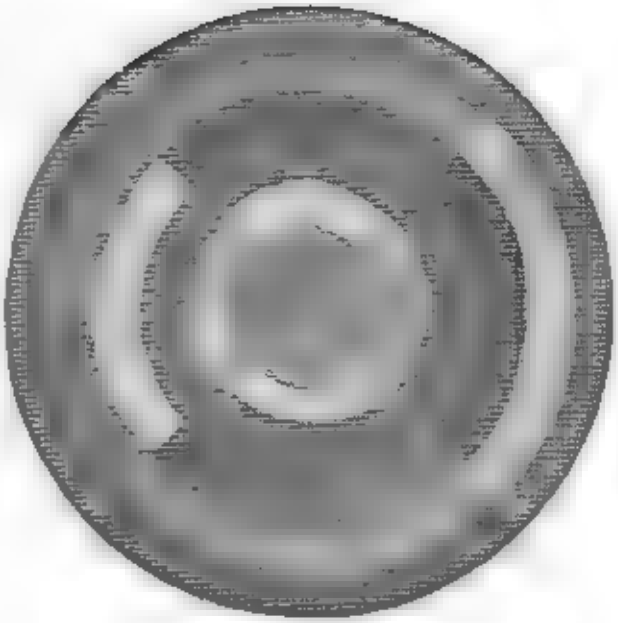
Léger. *Omagiu lui David*

Léger. *Dansatoarele cu cheile*. Musée d'Art Moderne, Paris

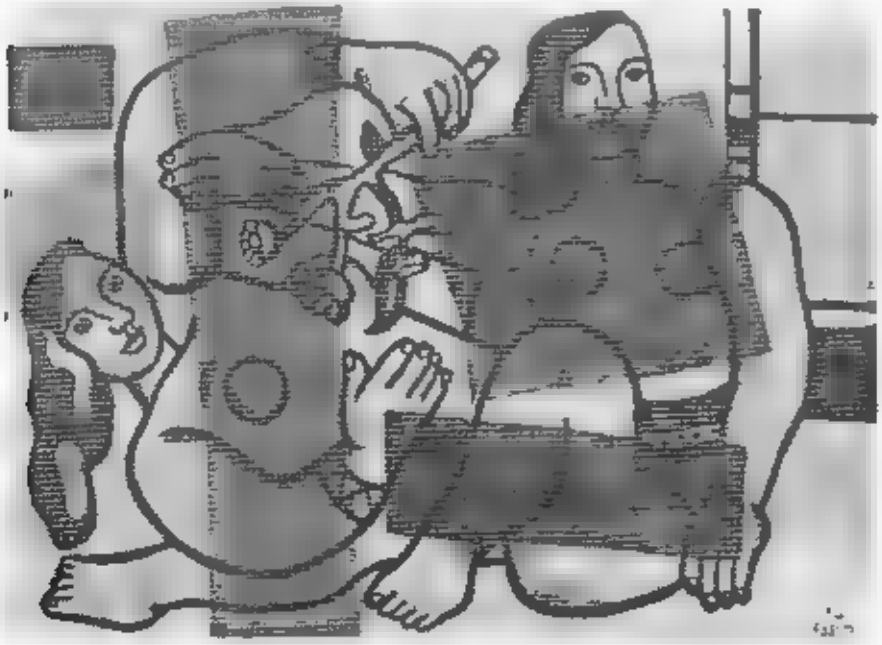


este tonică datorită culorilor pure, de roșu puternic, galben solar și albastru celest. Concepția acestor îmbinări îl definește pe Léger, pe de o parte, în dorința exprimării constatărilor sale asupra lumii contemporane cu el, respectiv constatarea unui orizont uman vidat de orice romantism ori sentimentalism, și, pe de altă parte, de dorința sa de a-și exprima temperamentul vital, remarcabila sa forță biologică.

În plan morfologic, noutățile plastice aduse de Léger în pictură sunt **desprinderea dependenței culorii de desen, articularea separată și autonomă a compoziției desenului de compoziția culorilor**. Zone colorate în tonuri primare de roșu, galben sau albastru sunt autonome și traversează în suprafețe plate compoziția desenată cu numeroase personaje. Culorile trăiesc independent de acțiunea subiectului și de conturele desenului. Léger oferă două separate și neașteptate spectacole morfologice și semantice. El ordonează foarte distinct independența celor două spații plastice și câmpuri energetice. Un spectacol vizual îl asigură desenul, cu rolul fixării acțiunii. Un al doilea spectacol este compus de suprafețele culorilor. Ambele se completează. Desenul dă semnificații ideatice de conținut. Compoziția cromatică, intensitatea maximă a tonurilor pure asigură expresia tonică și optimistă a întregului ansamblu. Culoarea, concepută separat, fără a ține seama de grafierea formelor și acțiunii, suprafețele transformate în plaje de culoare, „à plat" articulează o compoziție proprie, suprapusă acțiunii grafiate de desen. Eliberarea culorii din obligațiile față de semnificațiile ideatice ale coerenței figurative a desenului, această mare contribuție a lui Léger, de a disocia forma desenată de forma colorată propunea **dreptul la autonomie a culorii față de acțiunea subiectului**. Experiențele picturii cubiste urmate de cele ale picturii abstracte începute în primele decade ale secolului al XX-lea au deces la mijlocul secolului legile plastice transformate în limbaj estetic cifrat, în imagine codificată, accesibilă printr-un plus de inițiere estetică față de rigorile tradiției clasice a esteticii europene.



Robert Delaunay, *Disc simultan*



Fernand Léger, *Două femei cu flori*

CURENTE, MIŞCĂRI ORIENTĂRI ŞI GRUPĂRI ARTISTICE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ ŞI ÎN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA

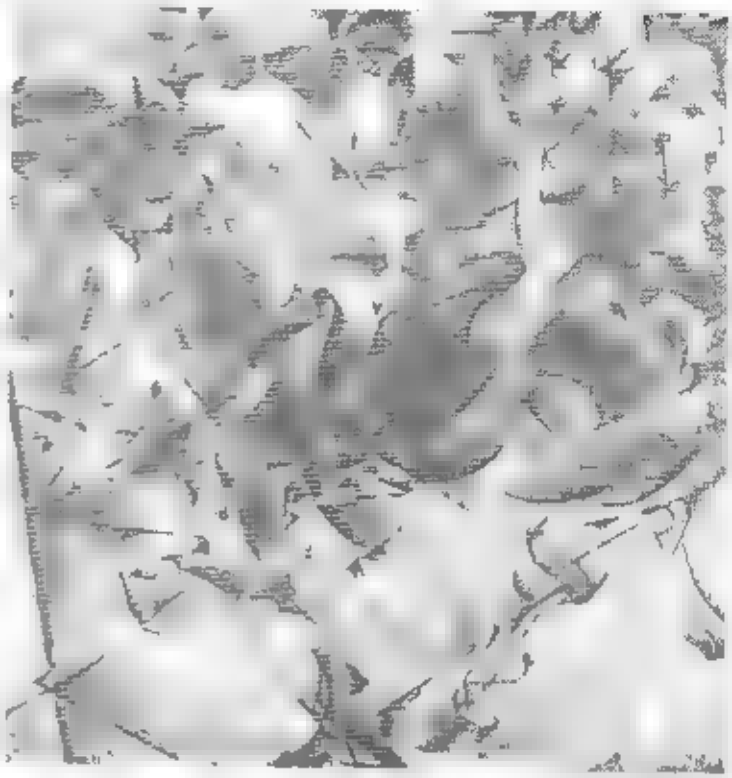
FUTURISMUL

Noul curent artistic afirmat la Paris de intelectuali și scriitori aflați în generații diferite și care au pus pe scena orientărilor estetice ale secolului al XX-lea.

Primul manifest al curentului publicat la Paris în „Le Figaro" (1909), a fost redactat de teoreticianul grupului, poetul italian **Marinetti** (Filippo Tommaso 1876–1944) și un an mai târziu apare la Milano *Manifestul pictorilor futuriști* semnat de **Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla și Gino Severini**, iar în anul 1910, sub semnăturile aceloraşi artiști, sunt publicate *Manifestul pictorilor futuriști* și *Manifestul tehnic al picturii futuriste*. Principiile primului manifest formulat de Marinetti sunt: „teza distrugerii muzeelor", considerate adevărate cimitire care proclamau opera de artă ca produs al originalității cu orice preț. Grupul pictorilor condamna arta trecutului, se exalta în fața spiritului dinamic al epocii tehnologice și afirma necesitatea revoluției și renașterii societății bazate pe civilizația mașinii. Agresivitatea reprezentanților mișcării literare și artistice a Futurismului, adresată valorilor culturale perene, condamnarea cu vehemență a cultului trecutului și admirația față de „frumusețea vitezei" și a „cursei", automobilului s-au concretizat în pictură prin dorința introducerii unor noi și regeneratoare soluții plastice. Atitudinea agresivă a grupului împotriva artei de muzeu și exaltarea față de civilizația tehnologică au fost transferate în o atitudine de tip politic și social, opera de artă devenind experimentul, promovarea și susținerea ideii mecanice a industrializării. Aspectul pozitiv al acestei mișcări a constat în stimularea entuziasmului tinerilor artiști împotriva academismului steril și a soluțiilor morfologice cristalizate.

Din perspectiva Fauvismului și Cubismului pictura noii orientări artistice a formulat în plan estetic o problematică plastică raportată la mișcarea formelor efectuată în spațiu fizic și sugerarea acesteia în planul bidimensional, static al tabloului.

Mult admirată, „frenetica activitate a marilor orașe" a fost materializată în imagini corelate cu



Umberto Boccioni, *Elasticitate*

dinamica mișcării umane și animale și nu cu cea a mișcării mașinilor. Giacomo Balla a creat în acest sens faimoasa pictură intitulată *Dinamismul unui câine în lesă*, iar Umberto Boccioni în compoziția *Elasticitate*, și-a propus să recompună mișcarea calului și a călărețului în salt.

Modalități plastice noi. Sugerarea deplasării formei. Conceptul de formă dinamică – secvențe, simultaneism

Noile interpretări morfologice au implantat imaginii statice a picturii ideea sintezei mișcării prin semantica de tip dinamic. Reluarea în multiple profile a aceluiași semn plastic (curb, oblic, unghiular, vertical), direcționarea profilelor în același sens vectorial și ritmarea lor compozițională pe șarpantă diagonală, sinusoidală ori zigzagată creează sugestia dinamică a deplasării formei în spațiu, etapele secvențiale ale mișcării fiind receptate simultan.

Umberto Boccioni a abordat structura dinamică a turbioanelor cromatice asemănătoare jerbelor scânteietoare ale focurilor de artificii (*Elasticitate*),

Gino Severini a transformat figurativul în geometrie abstractă, în piruete ale culorilor și ale contrastelor luministice (*Dansatoare*). Duchamp a dezvoltat so uția zigzagului desfășurat pe diagonala descendentă (*Nud coborând scara*).

Umberto Boccioni (1882 – 1916). Pictor, sculptor și scriitor a evoluat sub influența lui Marinetti, teoreticianul și leader-ul curentului futurist. Împreună cu acesta și cu pictorii amintiți mai sus, Boccioni a semnat manifestul publicat la Paris în 1909 în „Le Figaro".

Dintre lucrările sale (*Sinteza dinamismului uman, Omul care merge, Mușchi în mișcare*), cea mai reprezentativă este, probabil, compoziția intitulată *Elasticitate* (1912). Acordul tonurilor complementare acoperă pânza cu suprafețe curbate fără a se repera distinctiv figurile calului și călărețului menționate de intenția pictorului. Imaginea este înzestrată cu sugestia dinamicii formelor datorită vârtejurilor circulare, reluate etajat, vioiciunii accentelor de închis-deschis și jocului contrastant al perechilor de complementare roșu-verde, albastru-orange.

Carlo Carrà (1881 – 1966) a aderat din 1909 la mișcarea futuristă a lui Marinetti, folosind pentru început principiile divizionismului cromatic neoimpresionist (*Nocturnă în Piața Beccaria*), pentru ca apoi să folosească soluțiile plastice ale structurilor de tip dinamic ale artei futuriste cu geometrizări de o evidentă amprentă cubistă (*Portretul lui Marinetti, Înotătoarea, Zdruncinăturile bărcii*). Evoluția sa estetică și filosofică a urmat în timp detașarea de grup și apropierea de viziunea lui Giorgio De Chirico, pe care l-a cunoscut în 1916 și alături de care s-a lansat în pictura metafizică. Printre operele acestei perioade, inspirate de arta Renașterii și de viziunea lui De Chirico, se distinge *Muza metafizică*, impregnată de reală nuanță poetică.

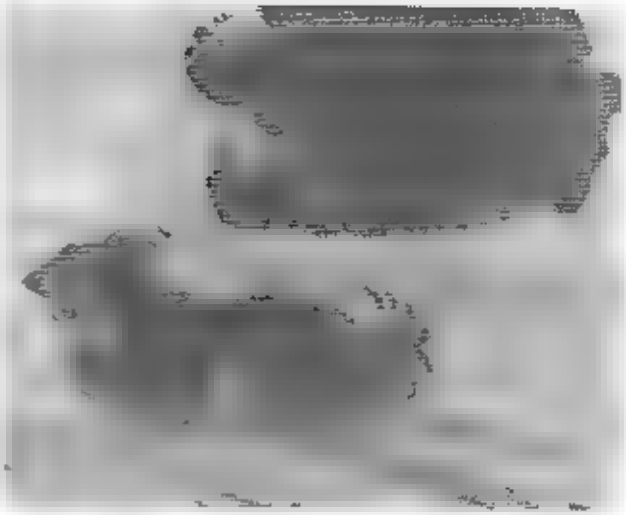
Giacomo Balla (1871 – 1958) a creat una dintre cele mai reprezentative imagini ale viziunii propuse de Marinetti. *Dinamismul unui câțel în lesă* (1912), operă de referință a *Futurismului*, pune în ecuație plastică problema sugestiei mișcării în desfășurare dinamică. În aceeași măsură, compoziția este înzestrată cu farmecul poeziei și cu hazul instantaneului, smuls din condian. Valoarea minoră a subiectului selectat de artist nu a atenuat aplombul pătrunderii lucrării în istoria artelor. Interpretarea și soluția morfologică propuse de Balla în 1912 nu erau de neglijat, deși la ora aceea manifestările cubiste și *fauves* atingeau forme de înalte virtuozități profesionale. În opera lui Balla, citată mai sus, figurativul elementelor fizionomice ale anatomiei zoomorfe își pierde valoarea statică. Pictorul percepe imaginea optică a mișcării câțelului în lesă, a picioruș elor în mersul grăbit, și își propune să realizeze efectul lor dinamic în pictură. Curbele petalate ale siluetei câțelului în lesă desenează forma în mișcare, transfigurând-o în metaforă florală, asemănătoare unei crizanteme. Lesa argintie, multiplicată sinusoidal în patru fire ondulate, pendulează grațios între cele două siluete. Trena rochiei și silueta câțelului sunt imaginate în curbe și contracurbe proiectate pe planul „de fugă" a diagonalelor străzii. Ecranul luminos ocru verzui al fundalului cu diagonale violacee, proiectate perspectivic în pantă ascendentă, cele două siluete în mers, asemănătoare unor mici explozii circulare de pete și stropi de cerneală violet, dau trenei evazate a rochiei și siluetei câțelului efecte de tip cinetic. Contrastul valoric al relației cromatice de închis-deschis susține și amplifică efectul dinamic al compoziției. Reluate în succesiune, profilele multiplicate în secvențe sugerează mersul alert, înregistrat asemenea spectacolului optic perceput în goana automobilului. Jocul dansant al stropilor și petelor cromatice și multiplicarea siluetelor vibrante sunt direcționate ca linii de forță ale evoluției corpurilor în spațiu, ca secvențe decupate și alăturate asemănătoare filmului de animație.

Gino Severini (1883 – 1966) a lucrat la Paris, unde s-a împrietenit cu Picasso și cu grupul cubiștilor. Între 1900 și 1911, perioadă în care a realizat cele mai reprezentative opere de tip parizian, se lasă influențat de expresionismul *Școlii de la Paris*. În 1911 se asimilează grupului futurist. Din 1921 Severini renunță la soluțiile plastice ale dinamismului futurist și se consacră viziunii clasice cu subiecte influențate de arta descoperită la Pompei.

Compoziția sa reprezentativă intitulată *Dansatoare* (1913), oferă unul dintre spectacolele estetice propuse de programul manifestului futurist. „Dansatoarele" lui Gino Severini se transformă în rotocoale concentrice (*Dansatoare în lumină*, *Dansatoare albastre*), figurativul fiind transferat în registrul abstractiunii geometrice. Dinamica semicercurilor, curbelor și contracurbelor, a planurilor cu sugestii spațiale de tip tridimensional perspectivic, sugerarea cilindrilor și conurilor în mișcare sunt semne imaginate de Severini într-o etajată panoramare ritmică. Cromatica rafinată a rozurilor și a albastrurilor truquoise, a brunurilor și a ocrurilor argintii oferă o armonioasă paletă sau pată ori catifelată, discretă și elegantă. Rafinamentul cromatic al lui Gino Severini îl distinge în grupul futuriștilor prin asimilarea armoniilor nobile ale colorismului lui Braque.

Evoluția manifestărilor grupului a atins saturarea în timpul primului război mondial, nereușind a supraviețui după acesta. Soluțiile dinamice, caracteristice morfologiei curentului, au fost impregnate de influențele Cubismului și de unele procedee ale Neoimpresionismului. Preocupați de aceeași problemă a sugerării dinamicii mișcării în planul static și bidimensional al tabloului, unii dintre pictorii grupului, cum a fost Giacomo Balla, au evoluat către pictura abstractă. Expozițiile artiștilor futuriști italieni și activitatea publicistică intensă desfășurate în Italia au avut un anumit ecou și în câteva centre de cultură europeană. În Franța, Marcel Duchamp și Jacques Villon vor adera la mișcarea futuristă, ei înșiși contribuind la inovarea și îmbogățirea soluțiilor morfologice propuse de pictorii italieni. Rezultatele spectaculare ale Futurismului, datorate lui Marcel Duchamp și Jacques Villon, în *Nud coborând scara* și respectiv, în *Soldații în marș*, au sublimat recognoscibilul, în stilizări geometrice aluzive la figurativ, prin multiplicarea profilelor și secvențelor, bazate pe ritmuri plastice puternic cadențate.

Marcel Duchamp (1887 – 1968) este numele care figurează în istoria artelor prin opere futuriste, dadaiste, suprarealiste, experimente de *ready-made*, numele lui triumfând ca aparținând al „anti-artei". Pictor și scriitor francez, figură singulară în cultura plastică a secolului al XX lea prin îndrăzneala



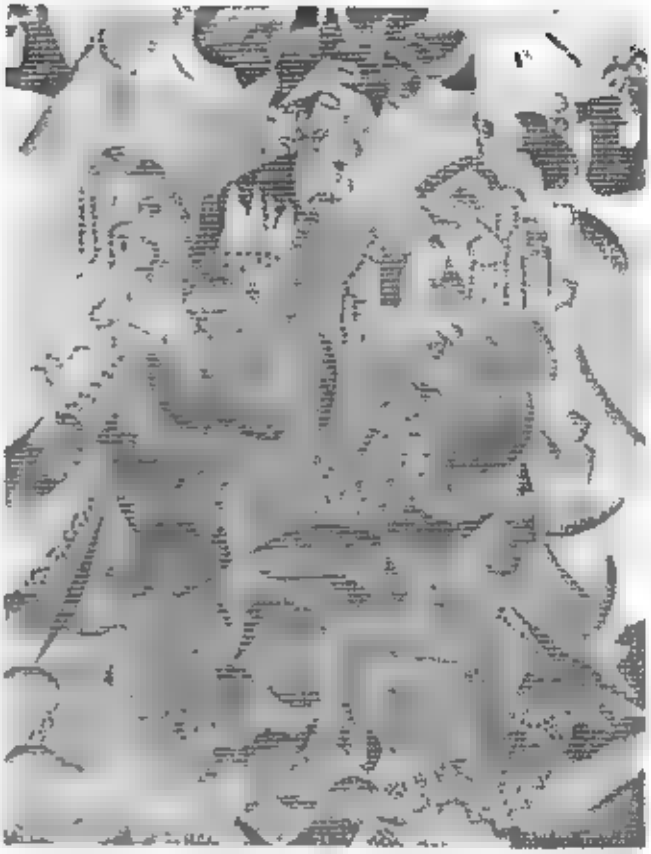
Giacomo Balla, *Dinamismul unui câine în lesă*

abordării neconvenționale și inserarea în artele plastice a obiectelor din afara morfologiei specifice. Duchamp a șocat, influențat și tulburat echilibrele formulelor stilistice ale epocii, probabil, mai mult decât a făcut-o în întreaga sa viață Picasso.

Opera celebră a lui Marcel Duchamp, *Nud coborând scara* urmărește prin soluția originală a sugerării coborârii în trepte a unei siluete reverberate în profile stilizate geometric. În cazul compoziției exemplare pictate de Duchamp, profilul siluetei elegante

Balla, *Mercur trecând prin fața soarelui*

Marcel Duchamp *Nud coborând scara*



Gino Severini. *Dansatoarea albastră*

care coboară scara este multiplicat în conture zigzagate. Inserții oblice, curbe și contracurbe sunt înscrise în panta descendentă a compoziției. Diagonala majoră, care traversează tabloul din colțul de sus până la cel de jos, articulează ritmic semnele dispuse geometric în zigzagul treptelor scării. Secvența inițială a siluetei aflată pe prima treaptă a scării este repetată succesiv, pe fiecare treaptă. Multiplele secvențe reconstituie imaginea mișcării coerente a coborârii pe trepte. Cuplarea într-o imagine unică a siluetelor descendente este receptată optic simultan. Dinamica formelor deplasate în spațiul fizic oferă o sugestivă metaforă plastică a mișcării. Studiul mișcării și analiza procesului mișcării în desfășurare i-au stimulat lui Duchamp fantezia artistică, spiritul născocitor al pictorului făcând o demonstrație de virtuozitate plastică în tabloul *Nud coborând scara*. Dezarticularea în secvențe a etapelor deplasării formei în spațiul fizic și, apoi, reconstituirea și transpunerea în pictură a procesului mișcării prin întrunirea finală a secvențelor multiplicate, reluate succesiv, au conturat procedee folosite asemănător în filmul de animație. Recompusă

Severini. *Dinamism de forme – lumină în spațiu*

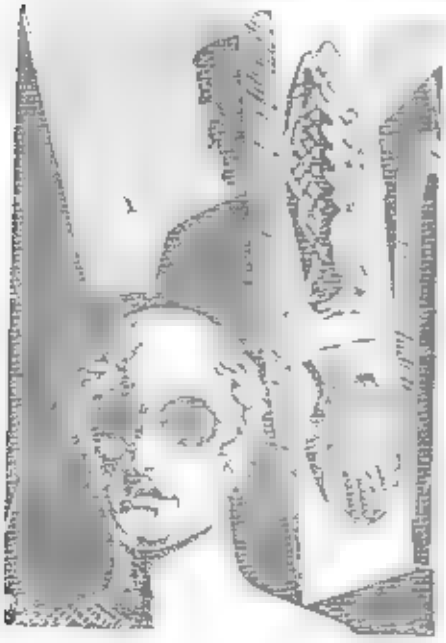
mental, descompunerea mișcării rămâne circumscrisă în coordonatele limitate ale formelor statice proprii artei plastice. Introdusă în imaginea bidimensională sau în structura tridimensională, problema sugerării mișcării reale a orientat preocupările plasticienilor către soluții noi, anticipatoare ale Cinetismului și curentului Op-Art în pictură și sculptură și chiar ale Informalului din arta secolului al XX-lea.

PICTURA METAFIZICĂ

Printre orientările, curentele și grupările apărute în arta europeană în primele decenii ale secolului al XX-lea, pictura metafizică ocupă un loc important datorită personalității marcante a lui **Giorgio De Chirico** (1880 – 1978). Stabilit la Paris în 1911, pictorul italian s-a afirmat ca unul dintre artiștii preocupați de evocarea Antichității. Viziunea originală definită de Chirico aducea ca noutate conturul neliniștitor al unui spațiu atemporal, vidat de prezența umană activă. Arhitecturi și spații urbanistice solitare cu sugestii de tip renascentist sau antic sunt însoțite de umbre prelungi și de contraste puternice între lumină și umbră. Fragmente de statui antice grecești sau alăturate obiectelor și recuzitei vestimentare moderne într-o regie imprevizibilă. Siluete umane, surprinse în mișcări [illegible] par decupate și fixate în impietrire. Manechine umane, plasate în ambianță citadină imaginară, proiectează sentimentul de dezolare și disperată solitudine a pictorului. Figurativul pronunțat al picturii lui De Chirico impresionează puternic prin sentimentul de mister și de ireal datorat prezenței siluetelor umane imaginate fie ca duhuri, fie ca siluete statuare.

Caracterul de mister al picturii lui De Chirico în lucrări ca cele intitulate *Enigma orei* (1911, colecție particulară, Milano), *Muzele ne în șfătoare* (1917, colecție particulară, Milano) impresionează prin paradoxalele alăturări de dimensiuni – micile profile ale arhitecturii rectilinii văzute perspectivic în fundal și giganticele manechine din prim-plan sau disproporționata monumentalitate a clădirilor, supradimensionarea arhitecturii și minimal zarea siluetelor umane până la devenirea minusculă a acestora. Raportul neobișnuit imprimat proporțiilor, perspectivele de tip renascentist mult prelungite primesc în plus un element care va deveni caracteristic picturii lui De Chirico, umbrele. Viața subiectivă a acestor fluxuri de culoare închisă proiectate ca umbre interminabile totdeauna ieșind în afara cadrului tablourilor sunt acompaniate de sentimentul unei tulburătoare solitudini ce pare a se

Giorgio De Chirico. [illegible]



De Chirico. *Cântecul iubirii*

De Chirico. *Piața Italiei*

îndrepta spre spații neantice. Totul este increment în static și tăcere, ca și când planeta și ființele pictate de Chirico trăiesc într-un orizont spațial aflat în dimensiuni cunoscute doar de pictor.

Registrul plastic al picturii lui G. De Chirico, problemele de formă, compoziție, valoraţie, spaţiu plastic înscrie un univers morfologic continuator parțial al tradiției renascentiste. Cromatica tablourilor lui De Chirico este restrânsă la tonuri apropiate, stabilită în paleta armoniilor de tip monocrom. Picturalitatea lipsește. Savorile pigmentare și pretoziţiile materiei picturale sunt, cu desăvârșire, evitate de pictor. Decupările de tip grafic se armazăă într-un spaţiu perspectivat geometric raportat la principiile spaţiului renascentist florentin.

Ceea ce este original în pictura lui se datorează interpretării. Materie și non-materie, real și ireal, viziunea picturii lui Giorgio De Chirico degajă transa metafizică, ambianța stranie alimentată de starea de misterul particular rezultat din sentimentul acut al vidului și neantului.

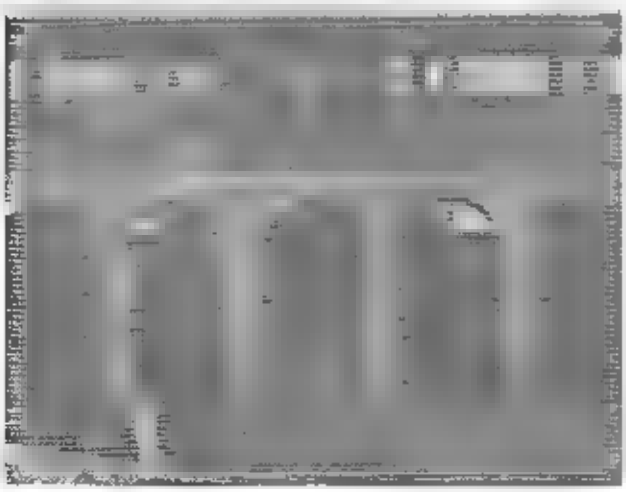
Mediul spiritual bizar, starea de increment a atmosferei din tablourile lui De Chirico, tăcerea ostilă prezenței umane par să înghețe totul. Sentimentul pătrunderii în miraculoasa neliniștitoare atmosferă stabilește un dialog neîntrerupt cu vidul afectiv propus de tablourile pictorului, o relație de neadeziune a privitorului cu universul imagistic increment într-un spaţiu astral și înscris în cifru misterios.

Giorgio Morandi (1890 – 1964), aderent prin viziune și modalităţi plastice la pictura metafizică, va defini o operă circumscrisă în teritoriul imaginației raportate la naturi statice. Compozițiile monumentale și uneori peisajele sale au lăsat locul decisiv naturilor statice cu sticle, manechine și cuti de metal. Ritmicitatea verticalelor, grafierea rigidă a curbelor stabilesc o stare de increment asemănătoare picturilor lui G. De Chirico, fără a fi înfiorate însă de misterul artei acestuia. Legătura lui Morandi cu concretul recognoscibil este mai puternică decât la G. De Chirico. Influenţat puternic de către acesta, Giorgio Morandi a preluat viziunea metafizică a relaţiilor stranii de lumină și de umbră și incizarea netă a profilelor prin duct continuu. Atmosfera picturilor lui Giorgio Morandi este mai puţin obsedantă sau neliniștitoare față de picturile lui G. De Chirico. Enigmaticul are mai puţină forţă convingătoare.

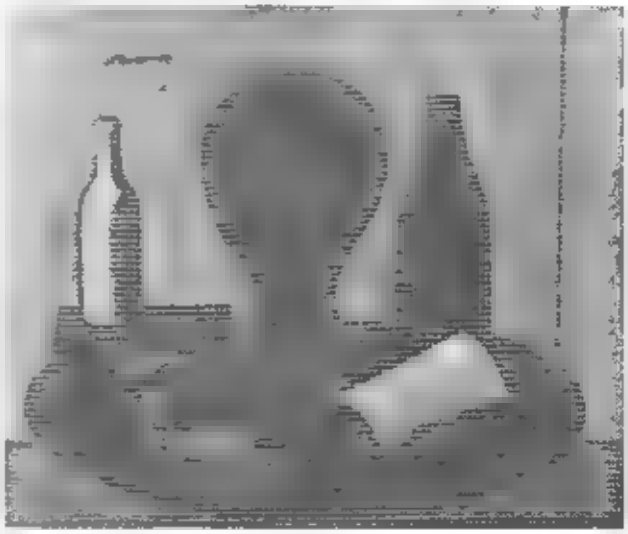
Paleta cromatică este restrânsă la monocromia armoniilor calde de ocru și cafeniu, intervenţia armoniilor de tip spectral lipsind cu desăvârșire.

Ecou al admirației evaziunilor în autentica metafizică a universului lui De Chirico, straniul artei lui Giorgio Morandi rezultă din sentimentul autentic de singurătate, un sentiment de goliciune sufletească

De Chirico. *Enigma orei*



Giorgio Morandi. *Natură moartă metafizică*



restrâns la micul univers al formelor naturilor sale moarte. Valoarea estetică a creației lui Giorgio Morandi o descoperim, deopotrivă, în rigorile elaborării compoziționale și în implicarea rațională a structurării compoziționale a imaginii. Contribuția pictorului italian este sublimată de forța conștientizării relațiilor și dependențelor morfologice, de investirea imaginii cu articularea logică a acestora ca însumare a controlului laborios. Privită din acest unghi, opera lui Giorgio Morandi sintetizează unul dintre cele mai importante capitole ale profesionalismului în domeniul picturii.

DADAISMUL

Mișcarea *Dada* (1916 – 1923) a fost creată în 1916 la Zürich, de grupul artiștilor și intelectualilor aflați în Elveția neutră, în timpul Primului război mondial și a încetat la Paris în 1923. Numele mișcării vine de la cuvântul „dada", cuvânt ales la întâmplare din dicționarul Larousse de grupul format de poetul **Tristan Tzara**, pictorul **Marcel Iancu** și pictorul și sculptorul **Hans Arp**. Semnificațiile pe care le are cuvântul în diferite limbi (dubla afirmație în limba română) nu au legătură cu programul mișcării.

Clubul *Cabaret Voltaire*, înființat la Zürich de scriitorul german Hugo Ball, la 5 februarie 1916, a fost spațiul în care s-a născut Dadaismul, la 8 februarie 1916. *Cabaret Voltaire* din Zürich, intrat în istoria culturii secolului al XX-lea, a fost centrul nihilismului artistic mondial, spațiul care a adăpostit și inspirat crearea grupării, conceperea programului estetic al mișcării și revistei Dada. În cadrul grupului inițial s-au alăturat artiștii **Max Ernst** și **Sophie Taeuber-Arp**. Artiști, poeți și intelectuali tineri, veniți din diferite țări ale Europei și, întorși acasă au purtat ecoul mișcării Dada, s-au solidarizat în organizarea vieții lor intelectuale, în expoziții, cluburi culturale, inițieri de reviste literare. În afara Zürichului, centrele importante ale dezvoltării Dadaismului au fost: New York, unde s-au manifestat artiști ca **Marcel Duchamp** și **Francis Picabia**, Köln prin arta lui **Max Ernst**, Hanovra prin prezența lui **Kurt Schwippers** și Paris prin personalitățile celebre ale lui **André Breton**, **Paul Eluard**, **Louis Aragon** și revista *Littérature*.

Teza contraordinei, la început susținută în ambianța intelectuală a Elveției, va cunoaște manifestări la nivel internațional, congrese și ample întâlniri, pentru ca în 1923, la *Teatrul Michel* din Paris, la întrunirea „Source du coeur à barbe" să se înregistreze încetarea practică a mișcării Dada. Stabilit în mare parte ca un joc constând în ironizarea a tot ce putea însemna ordine, nu numai a spiritului artistic academist ori tot ce putea contribui la deconcertarea partizanilor academismului, Dadaismul a fost mai ales un curent de opinie evoluat în mișcare literară. Caracterul negativist, de negare a tuturor valorilor culturii și creației a conturat mișcarea de negare nediferențiată a valorilor, conturată, de fapt, ca protest fundamental al generației tinere. Dezorientată și zdruncinată de evenimentele zguduitoare ale războiului, generația tânără se descoperea nepregătită să dea răspunsuri și soluții realităților în fața cărora se afla. O privire retrospectivă ne permite astăzi să reevaluăm atitudinea generației tinere din perioada istorică respectivă și să interpretăm cu comprehensiune nihilismul manifestat prin revolta în fața negării vieții determinate de evenimentele tragice ale războiului. Astăzi putem înțelege perplexitatea tinerilor de atunci aflați în fața dezastrului adus de război, sentimentul paralizant al instabilității și insecurității existenței, revolta în fața degradării înaltelor valori morale, civice și culturale produse de violența războiului.

Dadaismul a exercitat o mare influență asupra Suprarealismului și Expresionismului. *Primul Manifest al Futurismului*, redactat în 1909 de poetul italian Marinetti, îndemna artiștii la distrugerea muzeelor, considerate „adevărate cimitire". Manifestul a avut un puternic impact asupra tinerilor, invitația la agresivitate și la originalitate „cu orice preț" fiind regăsibilă în declanșarea Dadaismului. Și totuși, începând cu 1922, spiritul anarhist s-a diminuat ca și elanul partizanilor mișcării Dada.

Tristan Tzara a fost principalul animator al Dadaismului și creatorul manifestelor mișcării.

În cazul artelor plastice, tezele destructive susțineau anularea tradiționalelor procedee și modalități de exprimare artistică și înlocuirea reperelor raportate la realitatea recognoscibilă, emoțională sau la sentimentul creator. În locul factorilor naturali ai inspirației creator-artistice, Dadaismul propunea asamblarea întâmplătoare de către artist a fragmentelor de lucruri și de obiecte culese fără vreo opțiune, libere de orice convenție estetică. Ștergerea granițelor dintre efortul creator și operația mecanică de confecționare a unor obiecte fără valoare estetică, anularea distincției dintre profesionist și amator, dintre universul valorilor culturale datorate artistului profesionist și banalul joc al amatorului, incitau la atacarea valorilor creatoare perene, la uciderea conștientă și programată a artei și la acceptarea non-artei.

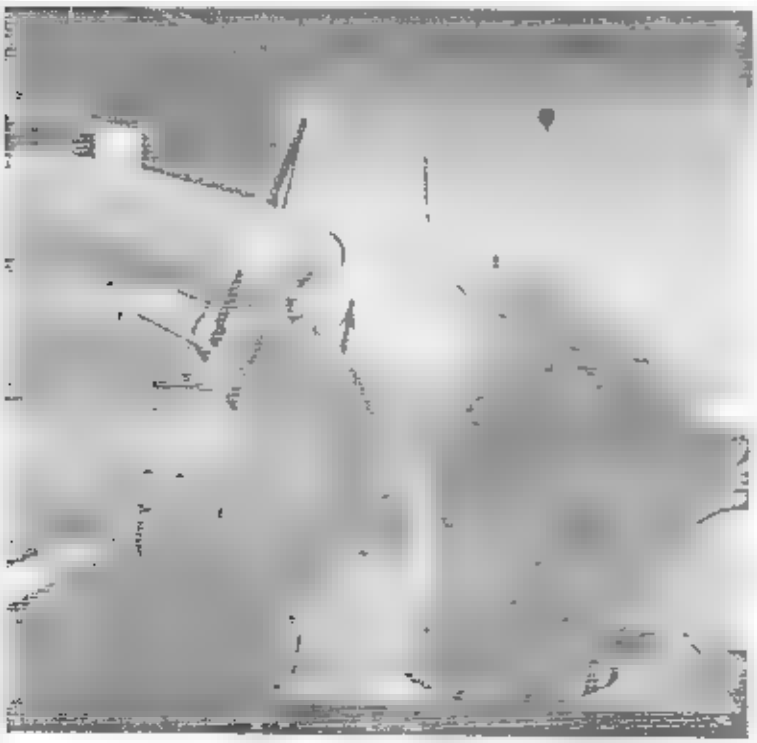
Dintre plasticieni, pictorul **Marcel Duchamp** a fost reprezentantul tipic al Dadaismului. El a fost spiritul cel mai neliniștit, artistul răzvrătit ale cărui

demersuri estetice au tulburat și derutat hotărâtor mentalitățile și preocupările tinerilor plasticieni în preajma Primului război mondial. Pictor, scriitor și teoretician, entuziast al artei de avangardă, Duchamp aparține nu numai Futurismului, el a susținut și promovat Dadaismul în Statele Unite, începând din 1912. Mișcarea Dada, la care a participat ca membru, i-a oferit lui Duchamp libertatea deplină a resurselor și dorințelor sale de anulare a tuturor formelor de manifestare tradițională. Personalitate creatoare complexă, spirit inventiv și nonconformist prin structură, el este autorul celei mai reprezentative imagini futuriste, *Nud coborând scara*, compoziție ale cărei virtuți plastice strălucesc ca excepționale în contextul picturii futuriste.

Transmigrarea spiritului inovator al pictorului de la un concept plastic la altul, pionieratul în multiplele direcții ale comunicării modalităților gândirii nonconformiste, capacitatea sa de manifestare, mai mult decât într-un unic câmp creator, l-au impus printre personalitățile cele mai dinamice și controversate ale generației sale.

Lansat în mișcarea nihilistă, Duchamp a continuat tezele lui Marinetti, care afirmase în *Primul Manifest al Futurismului* că „un automobil de curse este mai frumos decât *Victoria din Samotrace*". În dorința demitizării valorilor universale umane și artistice, etice și estetice, atitudinea sfidătoare a lui Duchamp s-a conturat în acte irreverențioase față de

Max Ernst. *Oedipus Rex*



genurile și capodoperele artei universale. Lucrările sale au primit diferite forme agresive față de valorile muzeistice, față de pictura lui Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, capodopera considerată cu aureolă de neatins. Duchamp și-a permis libertăți de atitudine și de spirit, provocând insulte grave în carieră sa. Frenezia profanării universului estetic cu valori perene i-au împins îndrăzneala până la etalarea în cadrul expozițiilor de artă a unor obiecte ca *Roata de bicicletă (Bicycle Wheel)* și *Urinoir*, considerate de el ca „anti-artă", experimente *ready-made*.

Preocupările lui Marcel Duchamp au influențat enorm pătrunderea obiectelor în domeniul artelor plastice, determinând deruta unor creatori și încurajarea orientării lor spre zone existente în afara universului estetic al conceptelor, legilor și principiilor morfologice specifice picturii ori sculpturii și o dată cu aceasta favorizarea penetrării în artă a neprofesionismului și a imposturii.

SUPRAREALISMUL

Născut la Paris, în mijlocul mișcării dadaiste, Suprarealismul s-a manifestat mai ales în literatură și în artele plastice. În 1924, scriitorul **André Breton**, devenit liderul grupului format de pictorii **Francis Picabia** (1873 – 1953), **Max Ernst**, **Joan Miró**, **Yves Tanguy** și **Hans Arp**, a publicat *Primul Manifest al Suprarealismului*.

Manifestul formula următoarea teză celebrând virtuțile iraționalului: „automatismul pur psihic dictat de spirit, fără controlul niciunei părți a rațiunii și în afară de orice considerație estetică sau morală". Convingerile grupului erau îndatorate psihanalizei lui Freud și ideii exploririi subconștientului pentru a descifra o nouă lumină peste ceea ce există ascuns în abisul sufletului omenesc. A [illegible] psihic pur propagat [illegible] manifestă [illegible] suprarealismului [illegible] preocupărilor estetice rămase ca documente ale psihologicului.

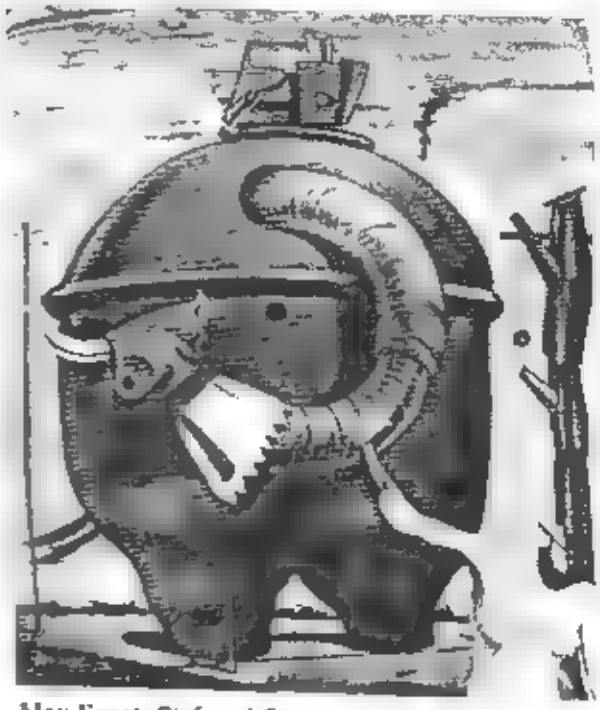
Printre cele mai complexe și mai autentice forme ale Suprarealismului a fost opera creată de **Max Ernst** (1891 – 1976). Concepția insolită a artistului german a dat naștere unui univers al configurărilor ireale articulate de semnele unui statut vizionar de tip cosmic și poetic.

Pădurile, orașele și vizaurile cosmice sunt teme al căror limbaj inventat de Ernst au o șocantă forță expresivă. Recognoscibilul își pierde semnificația pentru a căpăta sensuri metaforice și simbolice.

Tablouri ca *Nepriceputul Iosif* (1928, Colecţie particulară, Paris), *Mamă şi copii pe globul terestru* (1953, Kunsthalle, Mannheim) rămân imagini prodigioase ca fabulaţie poetică, semantică şi cromatică, viziuni onirice pătrunse de un straniu lirism.

Îmbrăţişarea delicată şi tandră a celor două siluete întrunite de pictor în plăsmuirea zoomorf-antropomorfă în *Nepriceputul Iosif*, imaginalul sărut şi gesturile de îndrăgostiţi ale păsărilor antropomorfizate sunt grafiate sinuos pe fondul alb marmoreen. Eterancle mătăsoase ale tonurilor de albastru celest şi verde cristalin definesc silueta feminină. Relaţia somptuoasă între negrul catifelat şi ocrul auriu al siluetei masculine avansează şi înlănţuie figura graţioasă a siluetei albastre. Max Ernst este un autentic şi valoros poet. Imaginaţia sa artistică inventează lumi şi metamorfoze cereşti. Articularea formelor inedite croieşte contexte plastice şi semantice de vibrantă poetică. Armoniile coloristice au luminozitate şi vibraţie picturală. Fabulosul poetic al lui Max Ernst păstrează starea de delicată visare şi ingenuitatea fantezie infantile.

Rene Magritte (1898 – 1967), de origine belgiană, aparţine Suprarealismului prin capacitatea inepuizabilă de fabulare şi proiecţie imaginară în real. Opera sa a obţinut foarte repede o reputaţie internaţională datorită bizarului şi fiorului de mister

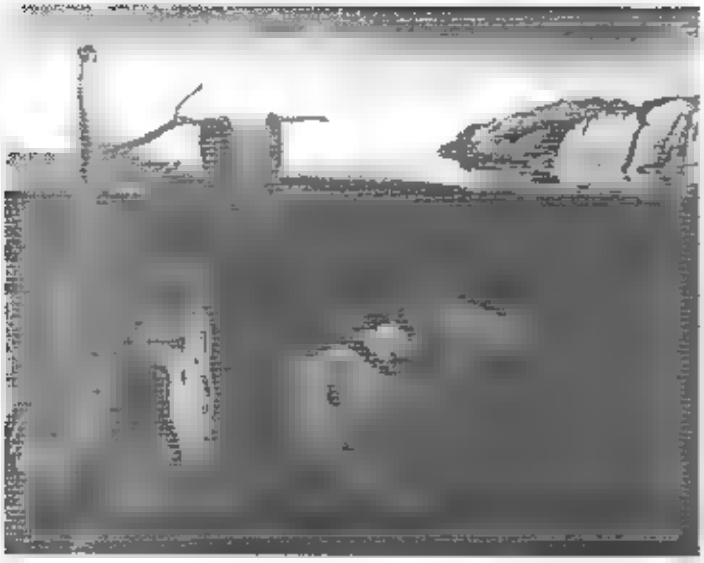


Max Ernst. *Elefantul Celebes*

Comentat ca aparţinând al modalităţilor realismului „fotografic", datorită unor modalităţi plastice aservite spiritului academic şi folosite în scopul păstrării parţiale a figurativului recognoscibil, Rene Magritte afirmă cu autoritate dreptul uman la evaziune în lumi

René Magritte. *Drepturile omului*

Magritte. *Terapie*



Salvador Dali. *Persistența memoriei*

imaginare ale căror contexte urmează destinul totalei lor libertăți de îmbinare. Compuse regizoral astfel ca finalitatea să transfere realul în ireal și realitatea în absurd, universul figurativ al tablourilor lui Magritte contrarează obsesiile de coșmar ale pictorului și păstrează o răceală stranie susținută de un colorit ce s'a în dublat, în mod paradoxal, de farmec poetic.

Imaginarul lui Magritte articulează elemente reale cu elemente de absurd în contexte bizare de ireal nelămuritor. Imagini care traduc obsesii și complexe ale subconștientului sunt pline de arbitrar. Ansamblurile devin rebusuri greu accesibile. Codul semantic și morfologic, cifrat în simboluri, este destinat a rămane secret. Încordata tensiune a obsesiilor și refulărilor subconștientului se proiectează în imagini ca terapie a convulsiilor de coșmar ale pictorului, nedezvăluite în cuvinte. Imaginarea unui bărbat căruia cap și bust sunt transformate în colivie cu porumbei albi, silueta susținută de baston și acoperită cu pălărie și pelerină, traduc nevoia întoarcerii artistului la anii copilăriei și la starea de puritate și fabuloasă evaziune poetică. Intitulat *Terapie* (II, 1937, colecție particulară, Belgia) un al tablou al lui Magritte se destinuie imagistic ca necesară redobândire a visului prin întoarcerea în cupele paradiziace ale copilăriei. Capacitatea de fabulație poetică este înlocuită adeori cu fantezia alunecată în macabru sau în obsesii de coșmar. Prezența sicriului este, în acest sens, simbolul acelor trăiri angoasante care nu l-au părăsit decât rareori pe artistul belgian.

Paleta cromatică a tablourilor lui René Magritte surprinde nu atât prin armonii coloristice ample, cât prin inspirata luminare a tonurilor și a atmosferei limpide, prin cristalinitatea ecranelor spațiale prelungite în perspective panoramice.

Regia de spectacol a imaginii stă sub controlul inteligenței lucide. Uneori viziunea operei este marcată de accente tragice, de pesimism sau de trăiri melancolice. Decodificarea cifrului viziunii simbolice a operei pictorului belgian necesită prealabila lectură a unei bibliografii raportate la creația și viața artistului. Înțelegerea picturii lui René Magritte implică pregătirea sensibilității și receptării emoționale a întregului arsenal de trimiteri, semnificații și implicări estetice ale operei suprarealiste a pictorului.

Salvador Dali (1904 – 1989). Rămas constant în orbita Suprarealismului, beneficiind de succesul și vâlva produse de seducția plăsmuirii universurilor cosmice, aureolat de transa poetică și mistică, personalitatea lui Salvador Dali a declanșat goana editorilor în a-i dedica albume de o somptuozitate neobișnuită. Revistele de artă ca și cele de largă circulație nu au obosit să-i analizeze opera, nu au contenit să-i comenteze cruzențele, originalitățile.

Excentricitatea și legenda omului Dali au întunecat uneori legenda artistului. După dispariția sa din viață, legenda omului se estompează și rămân dimensiunile artistului și ale operei lui. Câteva ani după dispariția din viață a marelui pictor spaniol a fost deschisă ampla retrospectivă a artistului, organizată ca unul dintre cele mai copleșitoare spectacole ale Suprarealismului. Pe terasa din fața muzeului *Kunsthaus* din Zürich *Gigantul* sculptat de Dali își înălța brațele negre, metalice, asemenea unui țipăt ascuțit.

Salvador Dali

Apariția unei figuri și a unei compoziere pe o plajă

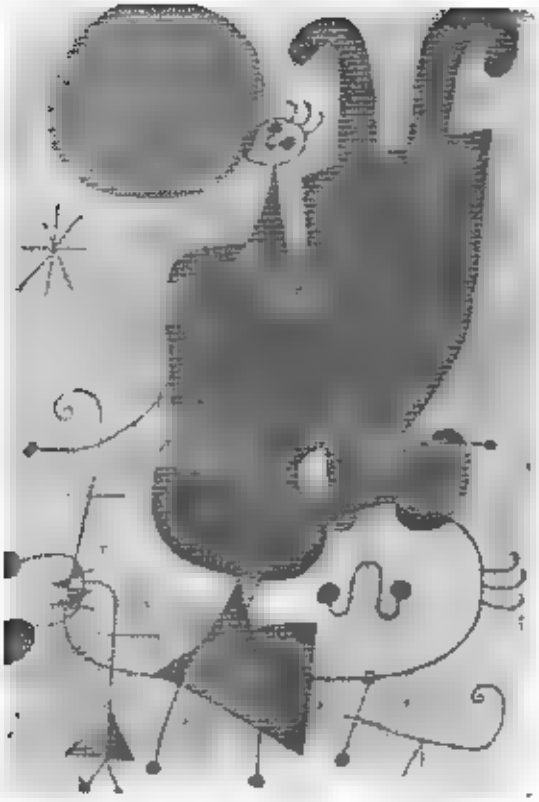
Salvador Dali. *Presimțirea razboiului civil*

Suprarealismul, cu toată regia de spectacol și întreg arsenalul de forme și scenarii, era prezent în muzeul în picturile, desenele, sculpturile și grupajele scenografice ale pictorului Salvador Dali. Într-un ansamblu baroc, impresionant ca somptuozitate, opera amplă a pictorului era oferită spre admirare publicului cosmopolit sosit din toate culturile planetei. Regia marilor banchete estetice ale imaginării capriciilor și mariajului artelor concepute de pictor contura un spectacol al genului fantezieî artistice. Vraja operelor lui Dali țintuia privirea. Tablourile lui Dali fascinau de la precizia și puritatea liniei formelor, neverosimile ca precizie prin asemănarea mimetică a realității, considerate în competiție cu „realismul fotografic al detaliilor figurative" până la picturalitatea de bijuterie a acestor microuniversuri incluse în panoramicele neantice.

Străfulgerările luminii și umbrei metafizice străbat viziunea de coșmar și obsesiile. Seninul, organicul și anorganicul sau astralul înfloresc deopotrivă de convingător în brocartul luxuriant și luxos al imaginarului și picturalului. Anularea perspectivelor tradiționale, distrugerea spațiului monoocular uccellian prin logodirea acestuia cu bioocularitatea spațiului montant și plonjant, pierofrancescan se întâlneau cu savantele efecte de *trompe-l'oeil* și cu prelungirile frenetice ale perspectivelor neantice. *Raccourci*-urile gigantice, michelangeorești, crucificările suspendate deasupra lumii, siluetele tintoretine, aflate în stare de levitație sunt reunite în sintezele originale ale operei lui Dali. În istoria imaginii bidimensionale a picturii, artistul spaniol este un virtuoz al regiei de spectacol abisal.

Acea însușire extraordinară a creării iluziei extensiilor în spațiul infinit afirmă deopotrivă știința formei și cunoașterea perspectivei geometrice și cromatice. Dali este creatorul unui concept de spațiu plastic contemporan. Distrugerea funcției tradiționale a soluțiilor perspectivice cunoscute și aplicate în pictură de-a lungul secolelor și articularea inserției formelor imaginate în imponderabil au conturat un nou concept de spațiu plastic. Capacitatea de evaziune în visul abisurilor formulează însușirea excepțională a artistului spaniol de inovare a unui nou orizont spațial al imaginii bidimensionale.

Explorarea subconștientului, absurdul și umorul nu și-au refuzat nici una dintre ascensiunile spiritului creator în grandiosul spectacol al discursului suprarealist. Mai mult decât în opera lui René Magritte sau



Joan Miró. *Chipuri răsturnate*

Max Ernst, contrastele brutale ale Suprarealismului stran ul și s...ati le arbitrare sunt cuplate de Dali cu meandrele fabulației și cu regia scenică

Suprarealismul artei lui Dali are dimensiunea programării în aventură a imaginarului fabulos. Oniricul și simbolica *Girafei în flăcări*, rămânerea în

Victor Brauner *Bataurii*

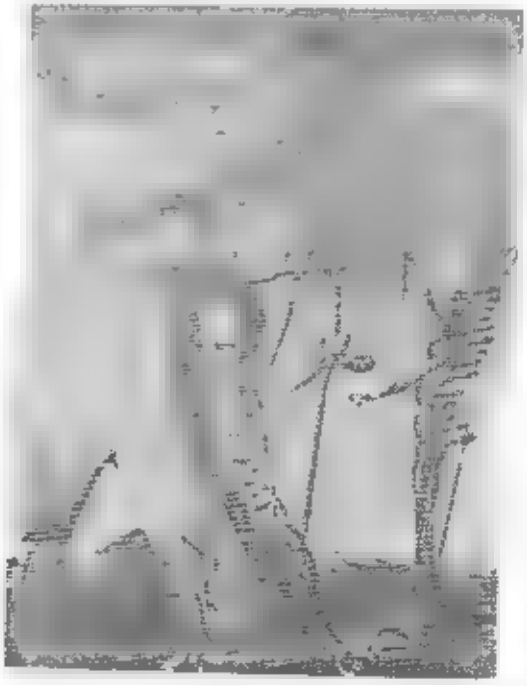
netăiare din *Persistența memoriei* sunt săsuri ale propriei călătorii prin labirintul subconștientului și visului.

Marele scenograf și marele regizor al spațiului imaginare a pus în armonie orizonturile oceanice cu dimensiunile timpului etern și al marilor tăceri. Jocul magic al realului cu irealul, al luminii cu situațiile imprevizibile, plutirea în teatrul absurdului și în spațiul absurdului stau sub semnul genialului, virtuților iraționalului și poeziei absurdului.

În galeria numelor care au făcut înconjurul globului și au pătruns în conștiința sensibilă a lumii, Dali împreună cu Picasso și cu Miró încheie triada gloriosă a picturii spaniole a secolului al XX-lea

Yves Tanguy. *Mamă, tata e rănit*

Salvador Dali. *Girafă în flăcări*



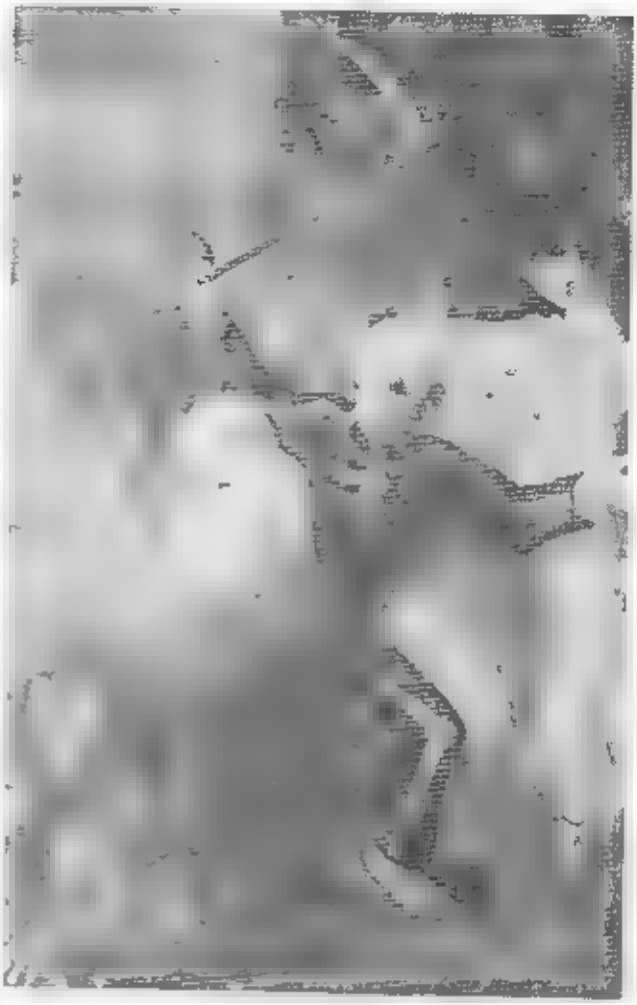
EXPRESIONISMUL

Expresionismul, mişcare artistică născută la sfârşitul secolului al XIX-lea şi manifestată în primele decenii ale secolului următor, mai ales în anii Primului război mondial, s-a definit ca univers al sentimentelor şi stărilor de nelinişte ale artiştilor, ca ecou al angoaselor şi incertitudinilor epocii. Tendinţă opusă Realismului şi picturii impresioniste, prin imaginile turmentate şi brutale, Expresionismul s-a conturat ca fenomen de recurenţă, în momente disparate ale istoriei artelor. Fără a exista punţi de comunicare tradiţională, de transmitere şi preluare de la o generaţie la alta, Expresionismul a fost înregistrat în discontinuitate şi la intervale mari de timp, în diferite momente istorice, în diferite epoci ale artelor sau, parţial, în creaţia unor mari artişti, dacă ne gândim numai la opera tragică a lui Grünewald sau la viziunile de coşmar ale lui Goya.

Forme particulare de tip expresionist pot fi descifrate de-a lungul civilizaţiilor plastice ale omenirii. Expresionismul, formă a grotescului, uneori îmbinat cu humorul, îl aflăm pregnant reprezentat în epocile primelor stiluri europene – Romanicul şi Goticul – în chipurile demonilor şi ale gargulelor marilor catedrale europene.

Tensiuni ale deformării expresiei până la nerecunoaşterea fizionomiei sunt regăsibile mai târziu în *autoportretele* lui Rembrandt realizate în anul morţii Saskiei. *Măştile* lui Beethoven sculptate de Bourdelle, *autoportretele* lui Van Gogh sau uncle *autoportrete* ale lui Luchian, pictate în perioada dramatică a ultimilor ani ai vieţii, coincid cu exprimarea stărilor limită, cu patetice proiecţii ale suferinţei în planul spiritului.

Teroarea, ca psihoză, atinge paroxisme în frescele *Judecăţii de Apoi* pictată de Michelangelo pe peretele *Capelei Sixtine*. Obsesiile şi viziunile de coşmar ale lui Goya, proiectate în compoziţiile pictate pe pereţii locuinţei artistului, numită *Casa Surdului*, au un tragism de o intensitate zguduitoare. În perioada pierderii auzului, coincidentă cu asistarea de către Goya la atrocităţile trăite de poporul spaniol în timpul agresiunii franceze, paroxismul sentimentelor deslănţuite în compoziţiile artistului spaniol este regăsibil şi în ciclurile gravurilor sale „Capriciile" şi „Ororile războiului".

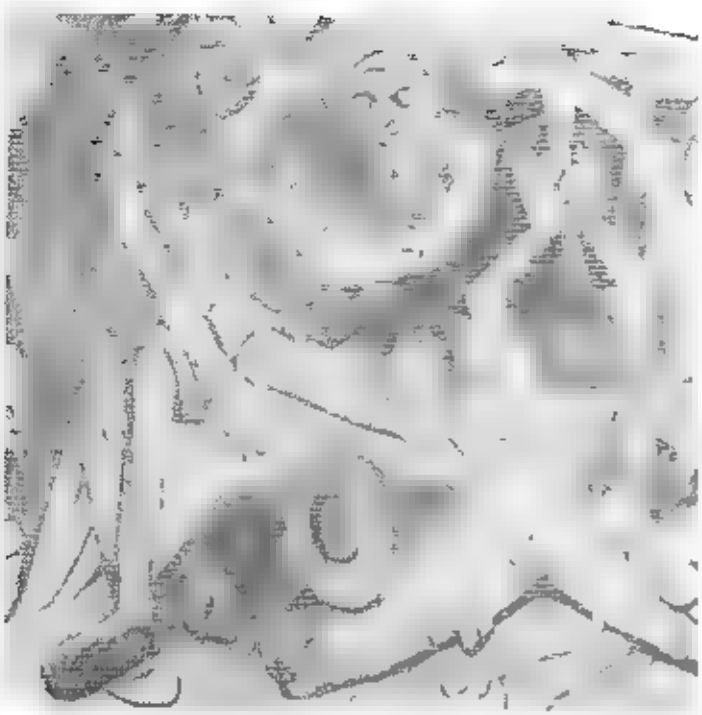


Otto Dix. *Cele şapte păcate capitale*

Zbaterea în fluctuaţiile biologicului, supremaţia abandonului în labirintul neliniştilor le găsim, după cum vedem, în diferite momente istorice ale evoluţiei artelor şi, fragmentar, în arta unor creatori, care vor înmulţi, în acest sens, tot mai mult rândurile în secolul al XX-lea.

Dizolvarea echilibrului clasic şi coborârea în biologic, explorarea zonelor iraţionalului necontrolate de logică sunt proiecţii şi manifestări ale viziunii angoasei contemporane. Expresionismul epocii moderne şi contemporane este reflexul patetic al pierderii liniştii şi încrederii, apărut în urma celor două războaie mondiale.

Mizeria, spaima şi foamea sunt prezente ca spectre obsesive în imaginile anxioase ale lui Chaim Soutine, pictorul a cărui copilărie s-a consumat în ghetou. Neliniştea şi disperarea lui Munch, obsedat de spaima singurătăţii în mijlocul marilor oraşe, neliniştea evoluată în groază a unui Nolde, angoasa ca



Max Beckman. *Noaptea*

expresie a dezarticulării stării de armonie cu sine, cu natura și cu universul, prezentă în opera lui Oscar Kokoshka, sunt stări frecvente în iconografia artei expresioniste.

Anxietatea singurătății în momentele de grea cumpănă ale ființei umane, angoasa care îl prefațează pe un Munch, spasmul și desfigurarea ce îl asociază viziunii unui Kokoschka sau Soutine definesc axe cardinale ale spiritului expresionist.

În epoca modernă, Expresionismul a avut ca promotori în pictură pe olandezul Van Gogh, belgianul James Ensor și norvegianul Edvard Munch. La sfârșitul veacului trecut, Expresionismul, lărgindu-și mult granițele comunicării artistice, a devenit o formulă estetică frecvent inserată în cadrul diferitelor orientări artistice contemporane.

Inventarul și recuzita, creionate prin James Ensor, preferințele pentru anumite subiecte reluate și dezvoltate mai târziu de alți adepți ai orientării expresioniste vor crea codul de semne particulare și vor fixa indicii definitorii ai universului morfologic și semantic al imaginii plastice. Armate de schelete și măști de grimase în carnaval, spectre și hăreți, chipuri slăbite cu ochi înfundați în orbite, îmbrăcăminte zdrențuită, lumi tragice în abandon, aflate la periferia societății, sfâșiate de insatisfacția dezacordului cu mediul, cu natura și cu universul vor anima figurativul imaginii expresioniste.

Chipuri desfigurate de spaimă, abrutizate ori chircite până la hidos, arhitecturi dislocate și copaci desrădăcinați, drumuri contorsionate de uragane, o lume zguduită de seisme, pierdută în dezordine și sentimentul cataclismului, animă viziunea picturii celor mai mulți artiști expresioniști.

Linia se răsucește, șerpuiește ca în urma cravașării aerului cu biciul. Forma se ciopârțește. Personaje și arhitecturi imaginate în stare de levitație sunt proiectate ca fundaluri apocaliptice. Culoarea, fixată în acorduri stridente de o paletă violentă, este turmentată și amestecată cu furie. Traseele pensulației lasă pe pânză urme puternice în relief.

La începutul secolului nostru, mișcarea expresionistă apare în diferite zone geografice, activitatea grupărilor artistice primind particularitățile etnicității popoarelor respective. Adepții mișcării sunt prezenți în Germania, Olanda, Flandra și Luxemburg, dar și în Franța și Spania, în Mexic, Brazilia, Statele Unite și alte țări. În Europa apuseană și centrală s-au impus grupări remarcabile. *Die Brucke* și *Der Blaue Reiter* s-au manifestat autoritar în Germania. Apariția lor între 1911 - 1914, ani dinaintea primului război mondial, a influențat în mare măsură concepțiile estetice despre culoare. *École de Paris* (Școala din Paris), reprezentată în Franța de puternice personalități artistice, precum pictorii Chagall, Modigliani și Soutine, a înregistrat și figuri singulare cum a fost Rouault. Mișcarea expresionistă flamandă a formulat în Țările de Jos, prin creația lui Permeke, Tytgat, Kutter și Rik Wouters, o lume greoaie, a brutalității și violenței, nici ea rămasă în afara undei seismului emoțional care a zguduit sensibilitățile artistice europene.

Adeseori programele estetice, aspirațiile artistice ale membrilor grupărilor artiste ieșeau din cadrul dezideratelor propuse, arta respectivelor orientări estetice contrazicând țelurile inițiale. Astfel, artiștii germani, Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz și Karl Hofer au reprezentat tendința considerată de ei ca antiexpresionistă, considerând Expresionismul ca fiind străin imaginei lumii obiective, dorită de ei. De fapt, opus intenției inițiale, *Realismul magic* (1922 - 1930), manifestat de către grupul lui Otto Dix, se definește în aceeași măsură ca autentică formă a Expresionismului.

Pictura respectivilor artiști germani și a adepților tendinței aflați în Statele Unite și în Țările de Jos, conturează același orizont stilistic expresionist: paroxismul stărilor, îngroșarea sentimentelor de spaimă și oroare, sublimarea trăsăturilor fizionomice, prezența schelete lor și viziunilor de coșmar, cortegiul de forme și simboluri ale inventarului expresionist.

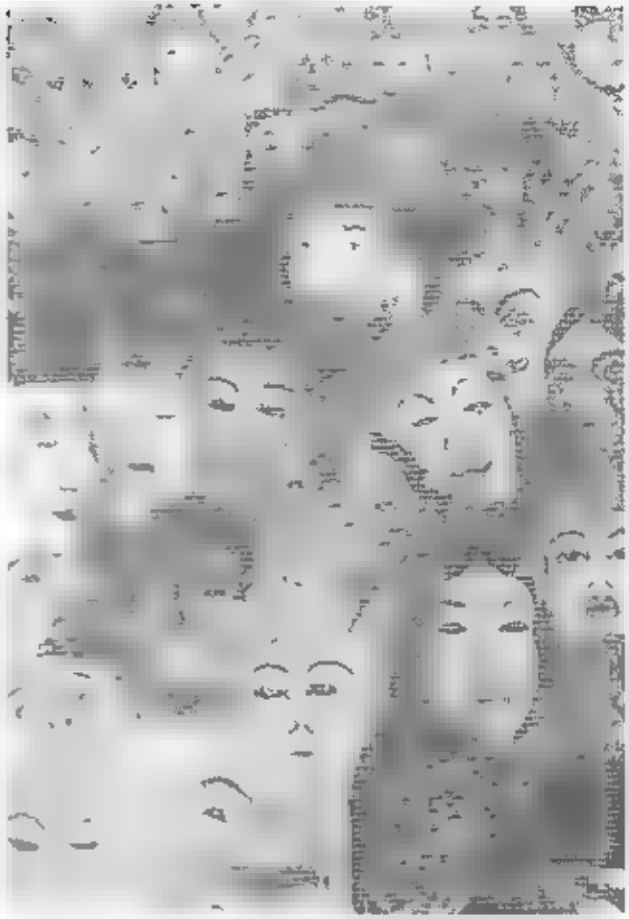
Dintre grupările expresioniste, cele din Germania au avut un profil foarte particular. Cele două asociații: *Die Brucke* (Podul), formată la Dresda în 1905 și *Der Blaue Reiter* (Cavalerul albastru), la Munchen în 1911, au afirmat interesul manifest avut asupra formei și culorii. În cadrul celei de-a doua grupări au fost dezbătute teoriile lui Kandinsky, Klee, Macke, Munther, Campendonck, problemele plastice legate de realitate și armonie a culorilor având o mult mai mică importanță decât problemele referitoare la expresia stărilor interioare, a sentimentelor și trăirilor afective personale ale pictorilor.

Printre artiștii apreciați ca originalitate în cadrul acestei mișcări expresioniste pot fi citați: Max Beckmann, Emil Nolde, Otto Dix, austriacul Oskar Kokoschka, norvegianul Edvard Munch, flamanzii Constant Permeke și Gustave de Smet. În Franța au activat personalități remarcabile ca: Georges Rouault, Soutine, Grommaire și Amedeo Modigliani.

Expresionismul, ca stare. Independenții – James Ensor și Edvard Munch

James Ensor (1860 – 1949). După mamă flamand, după tată englez, născut în Belgia, James Ensor va defini în pictură un profil stilistic independent, neaparținând nici unei școli artistice.

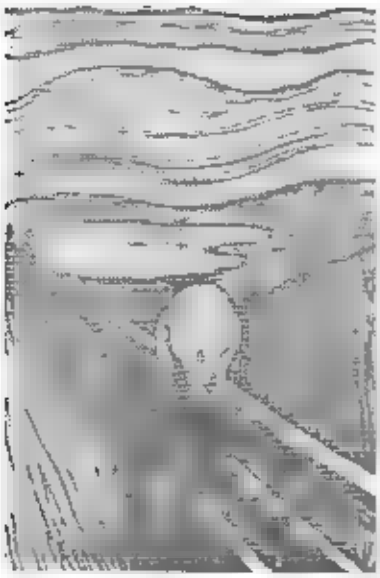
Individualitatea lui Ensor și dorința sa de afirmare persona ă i-a dat s-au exprimat cu totală libertate. La 18 ani, picta cu pasiune autoportrete, ale căror pregnante repere la figurativ fixau date precis recognoscibile, în viziunea colorismului tonurilor sumbre, continuatoare a principiilor tradiționale ale picturii flamande. Preocuparea pentru tonurile luminoase a apărut mai târziu, când Ensor și-a proiectat imaginația într-o lume a vizionarismului populat de personaje insolite. Seriile măștilor, a fantomelor semitransluzide, suita scheletelor acoperite de praf, naturile statice medite prin stranu traduc sentimentul artistului în fața tragicului și absurdului vieții, a ridicolului și comicului vieții desfășurate sub spectrul morții.



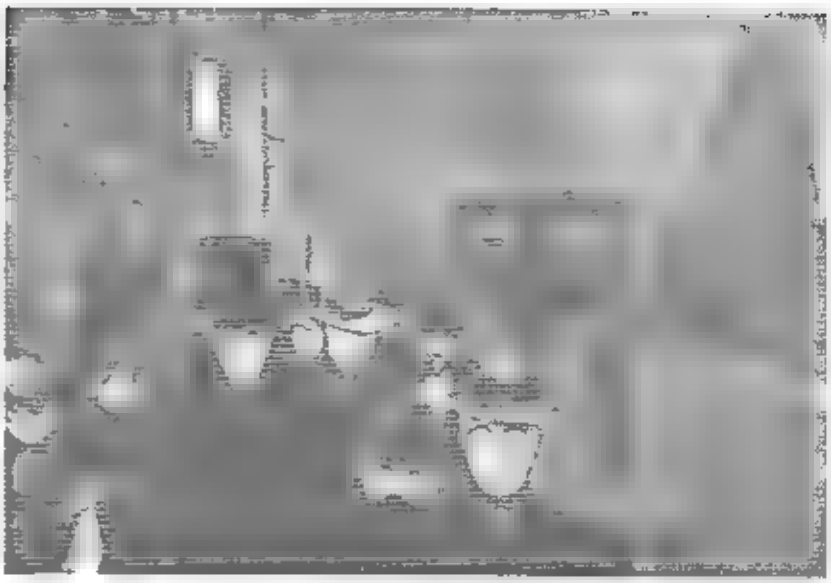
James Ensor, *Autoportret cu măști*

Printre lucrările lui Ensor, cele care au deconcertat contemporanii mai mult au fost tablourile în care selecțiile conținuturilor fixează aspecte dificil de imaginat în cuplările realului cu irealul. Dintre acestea pot fi citate: *Scheletele încălzindu-se în jurul unei sobe*, *Omul cu pălăria înflorită*, *Bătrâna cu măști*, *Muzică în Flandra*, *Animalele muzicante*.

Una dintre compozițiile stranii, *Scheletele încălzindu-se în jurul unei sobe* (1889, colecție particulară, Dallas) oferă atât viziunea marcată de accente macabre, cât și expozeul straniei filosofii a pictorului. Personajele din jurul sobei sunt schelete îmbrăcate în costume de carnaval, asemenea unor simboluri ale *festivității Postului*, carnaval al foamei situând realitatea dramatică a vieții în dialog filosofic cu rezonanțe actoricești de operetă. Cromatica lucrării apelează la intensități pigmentare puternice. Roșul, de culoarea rubinului, albastrul celest și albastrul ultramarin sunt proiectate pe ecranul discret al ambianței discrete a tonurilor diluate de complementaritate, rose-violaceu și verzuiul, galben auriu și violet indigo. Una dintre marile lui compoziții, intitulată *Intriga* (1890, Musée



Edvard Munch. *Strigăt*



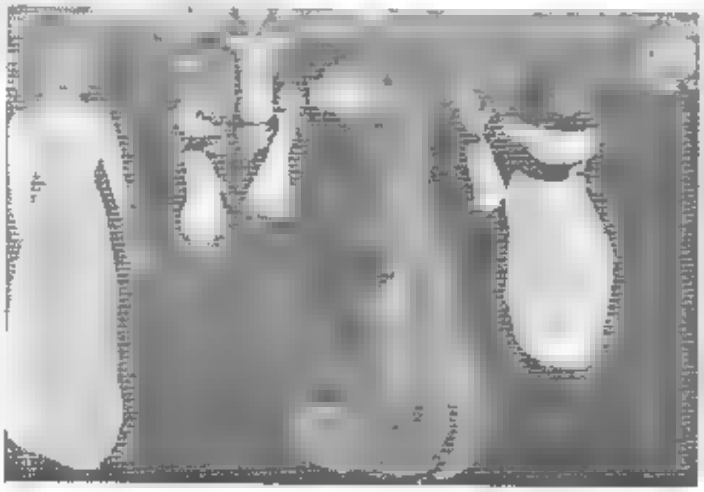
Munch. *Poarta Karl Johann*

des Beaux-Arts, Anvers), oferă un spectacol impresionant de schelete, de personaje cu măști de chipuri deformate de grimase într-o viziune de carnaval coșmaresc. Paleta eclatantă a lui Ensor strălucește în raporturi cromatice scânteietoare, în incandescențe luministice de acorduri și armonii spectrale.

Fărâmițarea cromatică, jocul turmentat al tonurilor, sfâșierea continuității spațiului creează ansamblului sentimentul inconfortului spiritual. Grimasa generală, spasmul interior sunt receptate în formele detaliilor, aparent incoerente, exprimate ca frondă și neacceptare a armoniilor și echilibrelor plastice de tip clasic.

Problema urâtului, abordată de Ensor, se definește ca un aspect caracteristic în estetica și în morfologia imaginii expresioniste.

Munch. *Dansul vieții*



Distincția particulară din pictura lui Ensor se face vizibilă în diferențierea stărilor categoriale. Deși personajele nu au același facies, ele nu sunt niște cazuri. Ele se prezintă ca generalizări ale ideii distincte prin *mască*. Fără ca ele să fie individualizări, abordarea de tip caracteriologic general le include prin mască. Masca le caracterizează și le dă simbolica. Eliminarea elementelor psiho-fizice, eliminarea individualizărilor psiho-sociale creează o generalitate repartizată pe purtătorul măștii. Ca atare, Ensor apelează la generalizări ale spaimei, sărăciei, bolii sau viciilor, definindu-le ca stări generale și nu ca profile individualizate ale unor anume persoane.

Edvard Munch (1863 – 1944), pictor și gravor de origine norvegiană, a influențat puternic evoluția morfologiei și sintaxei imaginii expresioniste.

Înzestrat cu un sistem nervos delicat și o sensibilitate neliniștită, Munch a fost temperamentul artistic a cărui viziune a imprimat picturii pecetea expresionistă reprezentativă.

Angoasele subconștientului și fuga într-un spațiu de tip morbid, marcat etatea singurătății ființei umane aflate în mulțimea mulțimii din mari e orașe creează un orizont al exasperărilor și tensiunilor emoționale necunoscute până la el. Dacă în creația lui Ensor în carnavalele cu măști absurdul și tragicul puncționează accente de farsă și ironie, în creația lui Munch pesimismul și torturanta neliniște a subconștientului proiectează imagini ale unui univers amar. Personajele lui Munch, convoaie de năluci cu ochi fixați în propria disperare, siluete descărnate, cu joben și papillon

pășesc pe drumul unui interminabil calvar al suferinței și muzeului. Ființe umane scheletice își poartă spectrul într-un spațiu abisal, cu ecou infinit. *Strigătul* lui Munch este strigătul nefericirii marilor mulțimi ale societății secolului al XX-lea și al individului aflat în fața sărăciei și a morții. Ochi îngroziți, rotiți în orbite cerului învolburate de cataclismice fâșii roșii așteaptă deznodământul Apocalipsului.

Simbolismul lui Munch asimilează semnificații ale vieții și morții, ale realului și irealului în compoziții cu ecouri ale spiritului său damnat în melancolie și lipsă de speranță.

Ființa copleșită de nefericire, sensibilitatea torturată de obsesii, structura biologică vulnerabilă atrasă de morbid sunt teme proeminente în pictura lui Munch. În lucrări ca *Neliniște* (1894, Colecțiile Municipale, Oslo) și *Strigătul*, dimensiunile patetice ale disperării și singurătății depășesc imediatul. Umanitatea trăiește că se distanțează de biologic și se extinde în durată ca trăire sui existențial.

GRUPĂRI ARTISTICE GERMANE DIE BRÜCKE și DER BLAUE REITER

Printre primele manifestări ale expresionismului german, gruparea ***Die Brücke*** (Podul) a fost fondată în 1905 la Dresda de pictorii **Ernst-Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl și Erich Heckel**. Mai târziu acestora li s-au alăturat **Max Pechstein, Otto Müller și Emil Nolde**. Asociați sub

Karl Schmidt-Rottluff *Odihnă în atelier*

Ernst-Ludwig Kirchner. *Autoportret cu modelul*

emblema *Podul*, pictorii grupării au conturat reacția contra Academismului prin orientarea tinereților spre progresul artei. Caracterul particular al operelor, cultivat de către artiștii grupării *Die Brücke*, s-a distins prin abordarea subiectelor inspirate de natură și de viața citadină în cadrul genurilor tradiționale – compoziția, portretul, peisajul și nudul. Conținutul operelor a fost direcționat spre descifrarea subconștientului traumatizat de neadaptarea la condițiile și solicitările societății citadine moderne. Analiza stării de singurătate, a sentimentului izolării și înstrăinării, a aspectului fragilității existenței umane și dizolvării echilibrului individului în climatul psihologic stresant al marilor orașe a adus la lumină în pictură exteriorizarea zonei tenebroase a subconștientului. Stările paroxistice de neliniște au conturat aspecte ale dezumanizării care prefațau filosofia existențială. În plan morfologic, pictorii expresioniști germani au cultivat modalități plastice șocante – desenul colțuros, forma aspră, stilizarea sacadată, acordurile coloristice țipătoare. Insolitul temei și subiectelor este susținut programat de agresivitatea expresiei artistice

Emil Nolde *Vagabonzi* (Detaliu)

Brutal tatea cromatică lovește sensibilitatea optică și declanșează emoția estetică într-un mod neobișnuit de violent. Stările de anxietate au atins pragul paroxismului datorită paletei cromatice conflictuale și a puternicei îngroșări a trăsăturilor fizionomice ale personajelor. Viziunea cromatică puternică se datora excepționalei înzestrări native pentru culoare a acestor pictori germani precum și preocupărilor lor experimentale concentrate asupra studiului culorii. Efectele de cromatism șocant sunt obținute prin incandescențe calorice, prin excese ale exaltării pigmentare și de complementaritate. Pe calea reedității colorismului *fauve* francez, pictorii Kirchner și Schmidt-Rottluff au impus în cheie proprie expresionismul cromatic al conținutului existențialist al artei lor.

Ernst-Ludwig Kirchner (1880 – 1938), influențat de Munch și de arta neagră, a conturat în evoluția sa repere fixate asupra simplificării și sintezei formelor și culorilor. În acest plan, Kirchner a devenit cel mai important dintre pictorii expresioniști ai Germaniei.

Se poate afirma că pictura lui Kirchner este angajată în relația cuplării tensiunii culorii cu îngroșarea neliniștilor subconștientului. Atitudini și gesturi sincopate, chipuri galbene cu puternice cearcăne albastre, tinere fete înconjurate de spațiu violent colorate deslușesc căutările labirintice ale asimetriilor angoasante ale sensibilității pictorului. Roșuri exaltate datorită alăturării tonurilor de verde, și acele grafiate de conture cu valoare cromatică pigmentată puternic, definesc incandescente imagini, ca cea din compoziția intitulată *Tânără fată pe o pajiște înflorită* (1908, colecție particulară). Compoziția cromatică este dominată de tonuri primare și binare. Suprafața de galben-citron e traversată de acolade albastre. Profilele roșii definitorii ale siluetei nude, sunt juxtapuse ecranelor de culoare verde. Intercalări de ornamente florale galbene sunt inserate suprafețelor de tonuri verzi. Juxtapuneri de albastru ceruleum, verde și roșu construiesc exaltate stări neliniștite. Tușele puternice inizează suprafețele în contur aspre. Dialogul ecranelor de culoare, cu maxime intensități luministice, susține limbajul expresiv al lui Kirchner, caracterizat de o anumită agresivitate temperamentală de o deosebită senzualitate coloristică.

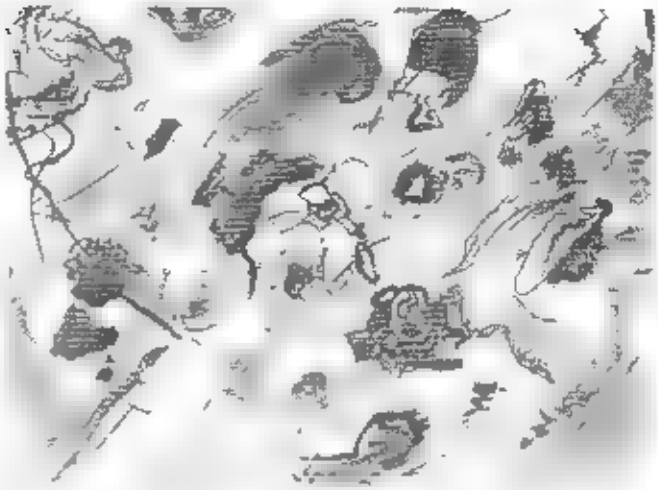
Karl Schmidt-Rottluff (1884 – 1976), alături de Kirchner, este unul dintre principalii artiști expresioniști ai Germaniei. Tablourile cu personaje, cu portrete sau cu peisaje îl definesc pe Schmidt-Rottluff, ca un artist înzestrat cu excepțională sensibilitate pentru culoare și cu un remarcabil registru emoțional de tip poetic. Cromatica pictorului folosește, în mod curent, relații de complementaritate, preferențial armonizând roșul și verdele, cu intensități pigmentare exaltate prin juxtapunere. Geometrizarea formelor, realizată adeseori cu ajutorul conturelor de negru strălucitor, plajele de culoare, amplu ondulate, marchează ritmuri compoziționale generoase. Respirația artistică particulară a artei germane exprimată în pictură de-a lungul secolelor prin tensiunea aspră și angulozitatea formelor este înlocuită în pictura lui Schmidt-Rottluff de limbajul culorii bogate și expresive în inflexiuni afective. Schmidt-Rottluff este marele colorist german al epocii. Frumusețea colorismului lui rezultă din abundența pastă cromatică, din materia picturală sonoră și din vibrația autentic picturală. Peisaj sau portret, imaginea rămâne pretext de evaluare a efuziunilor emoționale în fața paletei cu culori, tablourile pictorului devenind expresia luxuriantă a temperamentului de mare colorist. Bucuria culorii, bucuria armoniilor pigmenților puri, exaltarea suprafețelor transformate în incandescențe construiesc savori cromatice și bucurii optice relevante pentru înaltul etaj atins în epocă de știința și arta culorii. Știință și zestre nativă de sensibilitate artistică și dotație coloristică, universurile creatoare ale tablourilor lui Schmidt-Rottluff încununează pictura germană cu

capodopere ale colorismului expresie a limbajului plastic european elevat al epocii.

Cei doi mari reprezentanți ai grupării *Die Brucke* ilustrează disponibilitățile artistice uriașe ale pictorilor europeni și inepuizatul univers al soluțiilor plastice abordate în planul morfologic al colorismului. Fauvismul francez cu distilările sublimate ale esteticii pure a lui Matisse a fost completat de străluciitoarea viziune fauvă a expresionismului german afirmat de pictura lui Kirchner și Schmidt-Rottluff.

A treia personalitate a grupului este **Emil Nolde** (1867 – 1956). Pictor și acuarelist, Nolde a ilustrat scene biblice într-o manieră extrem de personală prin abordarea unei palete cu violente contraste de culoare. Compoziții cu personaje a căror fizionomie modificată de asemenea une vizuni de coșmar tradează lumea larvară a subconștientului pictorului. Viziunea coloristică brutală nu-și interzice nici o cruzime. Paleta spectrală este incendiată de exaltarea alăturării tonurilor primare și binare. Roșuri pure, galbenuri și albastruri puternice sunt alăturate tonurilor de orange și violet intensităților de albastru și turcoiase. Dezarticulări ale spațiului omogen, fragmentări de coerențe, compoziții lui Nolde ritmează registre cromatice în discontinuități alerte. Neliniștea și instabilitatea echilibrului interior proiectează în pictură imagini ale unui colorit fascinant, dar cu rezonanțe dramatice. Personajele lui Nolde sunt umbrele fantasmelor sale. Irealul personajelor lui Nolde traduce reperele unui figurativ antropomorf cunoscut, dar neacceptat ca posibil datorită deformărilor fizionomice. Chipurile pictate de Nolde nu sunt nici fizionomii reale, nici măști. Deformările fizionomiilor urmează modelarea lor conform stărilor de mizerie interioară. Subiectiva interpretare a artistului creează masca. Chipurile devin simboluri ale stării artistului. Libertatea de exprimare artistică a devenit în pictură calea transmigrării în forme și culori a celor mai puțin bănuite umbre ale subconștientului și iraționalului. Pictura lui Nolde o probează.

Figurativul recognoscibil, dependent de realitatea obiectivă cunoscută, și-a consumat destinul milenar. Pictura celebra, deopotrivă cu explozia mișcărilor și curentelor artistice ale secolului al XX lea, libertatea totală a comunicării artistice. Pictura a devenit univers autonom al exprimării eului artistului, al lumii gândurilor lui, al tulburărilor, neliniștilor sau viselor sale. Arta, în esența ei, în fond, era impusă ca făgașul comunicării umane pe ca ea emoțiilor și a celor mai intime sentimente.

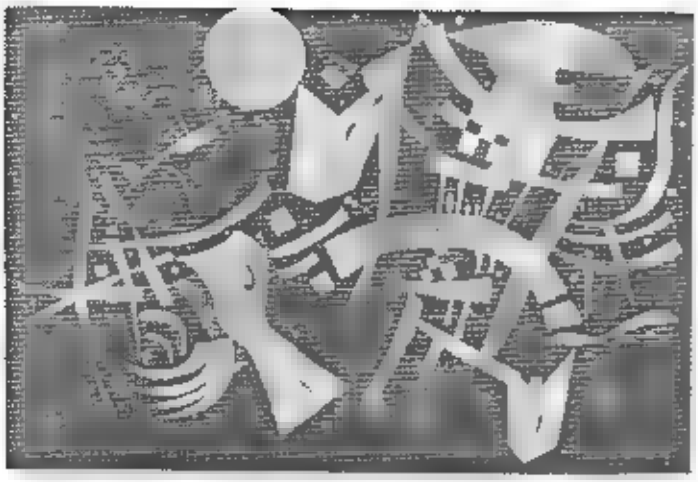


Vassili Kandinsky. *Prima acuarelă abstractă*

DER BLAUE REITER

Gruparea *Der Blaue Reiter* (Cavalerul albastru), apărută în 1911 la München, și-a primit numele datorită preferinței pictorilor **Kandinsky** și **Franz Marc** pentru culoarea albastră, pentru cai și călăreți. Pictorii care s-au alăturat grupării au fost: **August Macke, Alexei von Jawlensky, Paul Klee** și **Lyonel Feininger.**

Kandinsky *Mica prietenă*



Kandinsky *Compoziție*

Preocupările pictorilor acestui grup s-au fixat asupra problemelor formei și asupra valorilor spirituale în artă. Viziunile diferite ale artiștilor au dat la iveală orientarea estetică originală a celor doi mari teoreticieni Kandinsky și Klee, orientarea colorismului oniric a lui Marc și Macke precum și tendința cromatismului fauve a lui Jawlensky.

Kandinsky și-a expus teoriile personale și pe cele ale colaboratorilor lui, Paul Klee, August Macke și Alexei von Jawlensky. Teza libertății formei și expresiei susținea din partea grupului opoziția față de „frumosul convențional", prezentat de învățământul academist.

Primul război mondial a pus capăt activității artistice a acestui grup. Unii dintre pictori, cum au fost Kandinsky și Klee, s-au asimilat grupării *Bauhaus* de la Weimar. Continuarea preocupărilor asupra teoretizării conceptelor specifice limbajului științific al picturii au fost sintetizate, în final, în tratate de pictură.

Personalități artistice puternice, Kandinsky și Klee s-au distins în cadrul grupării *Der Blaue Reiter* prin aportul lor teoretic și prin marea originalitate a viziunii lor stilistice.

Vassili Kandinsky (1866 – 1944), născut la Moscova, a studiat la München. În urma descoperirii picturii impresioniste franceze și a întâlnirii cu unii dintre pictorii grupului impresionist, Kandinsky a pictat tablouri influențate de colorismul francez adaptate subiectelor inspirate din folclorul rusesc. Spirit novator, dornic de afirmare, el a fondat în 1909 la München o primă societate afirmată ca susținătoare a artei noi, concepția sa fiind publicată în remarcabilul articol „Du Spirituel dans l'Art". Etapa următoare a activității sale artistice a fost antrenată de participările în cadrul grupului pe care îl fondase, *Der Blaue Reiter*. Devenit profesor la *Bauhaus* în Weimar între 1922 – 1925 și apoi la Dessau între anii 1925 – 1935, numele și reputația artei sale au fixat primele repere ale interpretării non-figurative. Concepția lui Kandinsky a introdus noțiuni și termeni plastici importanți, preocuparea pictorului fiind fixată îndeosebi asupra problemelor de compoziție și ritm plastic. Timpul petrecut la Paris a avut ca ecou în pictura lui Kandinsky influența viziunii cu totul îndrăzneață a lui Matisse. Ceilalți membri ai grupului, și ei în legătură cu artiștii parizieni, au fost marcați de principii colorismului fauve.

Opera lui Kandinsky, considerată ca fundament al esteticii picturii abstracte, a avut ca lucrare-manifest, prima acuarelă abstractă.

Ce aducea nou concepția picturii lui Kandinsky ?

Prima acuarelă abstractă realizată de Kandinsky în 1910 oferă spectacolul inedit al al jocului feeric al petelor de culoare pură. Strălucitoare sau transparente, petele și ritmurile compoziționale libere urmează traseul spontan al temperamentului artistului prin gestica instantanee. Nici un element de referință la realitatea concretă a recognoscibilului, nici un reper figurativ nu este prezent în această compoziție a lui Kandinsky. Singure, pe suprafața albului, se află petele de culoare pură, roșul sau albastrul, aplicate alert cu pensula în plaje egale ca intensitate. Distincte, singure, izolate sau cuplate prin alăturare ele erau subiectul tabloului. Mici intervenții hașurate din loc în loc, tonuri de albastru cobalt și albastru-turquoise, de ocru auriu sau orange, sunt ele însele pretexte de completare a ritmului compozițional prin cristalinitate fără a sugera nimic altceva decât *starea* emoțională și estetică a artistului. Condiția poetică a acestuia, trăită la momentul realizării lucrării constituie suportul determinării fundamentale a operei de artă. Pictura devenise mai mult muzică decât sculptură, trăia prin culoare, prin frumusețea muzicală a armoniilor ei cromatice. Destinul picturii, prevăzut de Van Gogh era împlinit, astfel, de viziunea lui Kandinsky.

Problema abordată de pictorul rus, cu totală eliberare din figurativ și recognoscibil, însuma etapa superioară a picturii, atinsă de experiențele europene acumulate de-a lungul timpului.

Concepția fundamental nouă a lui Kandinsky a impus în pictura universală criteriile autonomiei culorii, compoziția liberă eliberată de normele rigorilor plastice tradiționale. Libertatea afirmării petei de culoare în echilibrul contextelor focale și în echilibrul ansamblului cromatic afirma teza crucială susținută

de Cezanne în pictura sa prin *principiul modulării*. Ucrurile lui Kandinsky realizate în perioada anilor 1913 - 1920 au atins maxime ale exuberanței coloristice și luministice. Petele de roșu-carmin, violet și turcoiseș albastru, orange și galben-citron explodează în feerii de tip spectral. Inimitabilele imagini cromatice tradue fantezia și temperamentul vibrant al lui Kandinsky. Ritmurile dinamice ale petelor, șușurile și incizii grafiate nervos sunt sublimate în desăvârșitul echilibru al dozajelor de culoare și al calității nobile a tonurilor. Intensitatea sensibilității artistice este insinuată în fiecare atingere de culoare. Suprafața panzei este animată de diferite sensibilități aferente. Ineditul suprafețelor de culoare este dat de impulsurile subconștientului artistic al pictorului. Știința, experiența și cunoașterea sunt sublimate și inserate gestului și trăsăturilor penelului. Laboratorul elaborării imaginii plămădește rezultatul osmozei subconștientului, cunoașterii, experienței, științei. Pictura a devenit comunicare prin semne. Semantica picturii s-a definit prin pete de culoare și gest ilustrând temperamentul artistului. Dezvăluirea secretelor trăirii poetice se efectuează prin gestica penelului și mâinii pictorului. Devenite instrument direct al comunicării instinctului artistic, acestea trădează nuanțele sensibilității artistice, temperamentului creator și științei savante a picturii.

Anii 1913 – 1920 au însumat în pictura lui Kandinsky apogeul exprimării înaltei sale vocații creatoare și totodată al genialului coloristic afirmat ca un aport adus culorii în pictura universală a secolului al XX-lea.

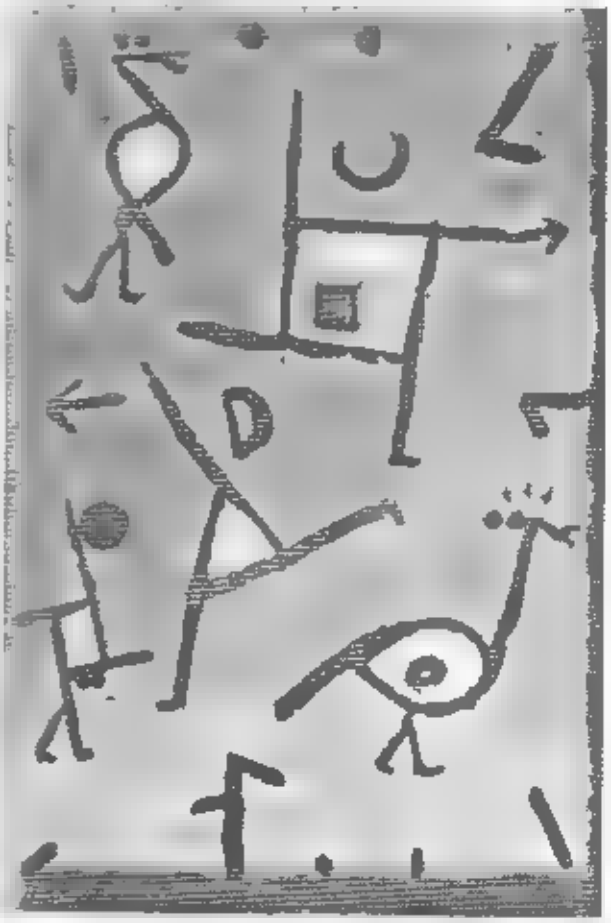
Gruparea *Der Blaue Reiter* s-a constituit ca o familie spirituală formată din foarte diverse și puternice personalități artistice. Kandinsky și Klee au fost figurile străluciite ale grupării. Teoretizările lor în problemele formei și expresiei s-au finalizat în sinteze estetice, în principii și scrieri cu caracter științific ce vor primi concretețe în cadrul *Școlii Bauhaus* (casa construcției).

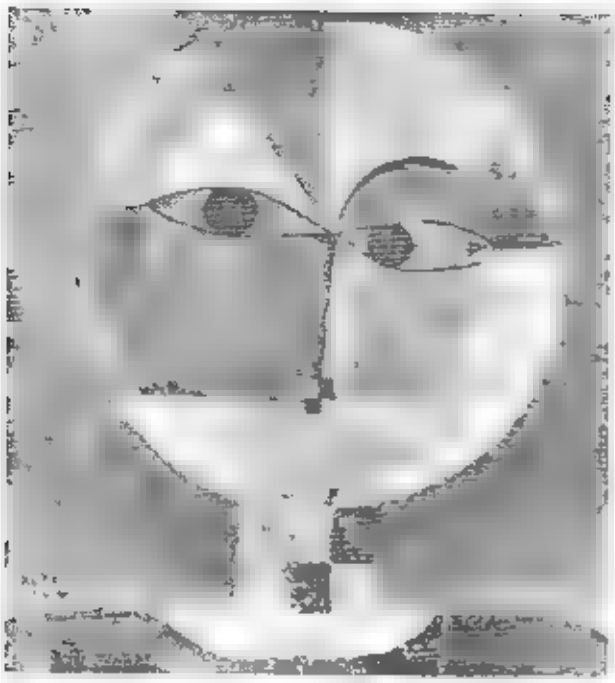
Despre **Paul Klee** (1879 – 1940) se vorbește astăzi ca despre unul dintre părinții picturii moderne.

Sintezele seducțiilor colorismului impresionist, postimpresionist și experiențelor fauve au avut în Paul Klee continuatorul de vârf. El este considerat unul dintre făuritorii rigorilor științifice fundamentale, teoretice și practice, ale culorii în pictura secolului al XX-lea. Klee anunță pictura viitorului, deschide era cunoașterilor sistematice, a experiențelor metodice ale cromatismului modern, impune interpretarea unui nouspațiu plastic – dinamic și elastic – eliberat de canoanele vizualismului tradițional.

Paul Klee. *Moartea și focul*

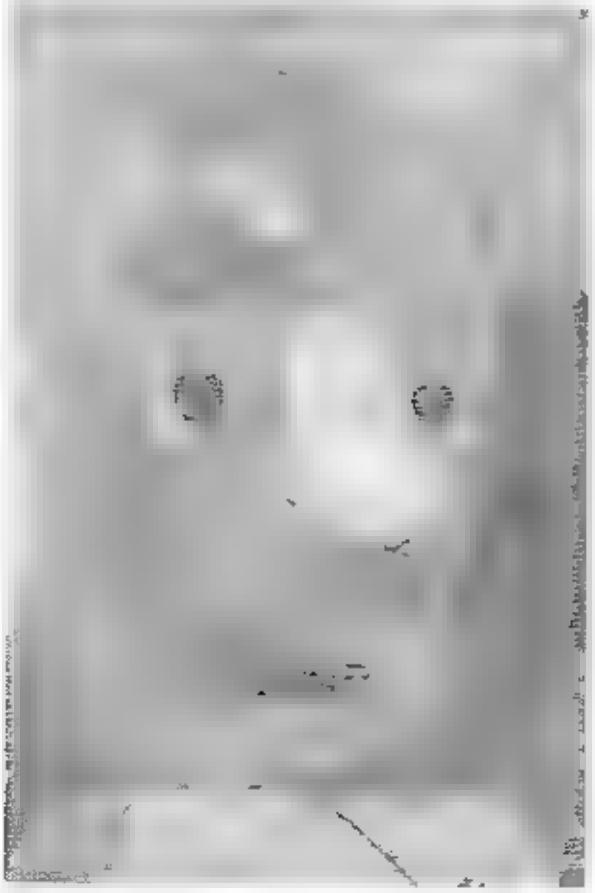
Klee. *La dreapta, la stânga*





Klee. *Senecio*

Klee. *Cap în tonuri albastre*, detaliu



Sintezele cuprinzătoare ale operei lui Paul Klee s-ar putea interpreta ca rezultate ale cuplării spiritului analitic german cu revelația spiritului mediteranean. Din ciocnirea structurii germanice pozitive cu spațiul spiritual al zonelor însorite ale latinității, din întâlnirea neliniștei nordice cu seninătatea sudului va răsări sentimentul armoniilor înalte ale operei de mai târziu. Capacitatea observării, concentrarea asocierii și cunoașterii, inteligența pătrunzătoare, secționarea rece de bisturiul a jes tari or rea lat obiect ve și subiec tive, cu care era înzestrat Paul Klee au fost îmbogățite și completate o dată cu descoperirea vastelor spații spirituale ale civilizațiilor vechi din jurul Mediteranei.

Opera lui există în punctele conexiunilor armonioase ale lucidității și controlului rațiunii nordice cu bucuriile emoțiilor dăruite de realitățile sudului. Călătoriile numeroase, realizate de artist, aproape în fiecare an, au fost pentru Paul Klee un continuu val al chemărilor spre cunoaștere. Nu există nici un lucru, oricât de neînsemnat în aparență care să nu-i fi trezit interesul. Observa tot timpul mediul înconjurător cu aceeași curiozitate. Călătoriile i-au asigurat lui Klee universul concret al creației, au fost punctele de plecare ale observațiilor și reflecțiilor sale generatoare de sinteze estetice încărcate de noutăți semantice și expresive. Experiențele inovatoare ale lui Klee au asigurat picturii, mai târziu, teoria formei și teoria culorii.

„Adevărul real se află invizibil. În bază", spune Klee. „În Italia continuă e, am priceput elementul arhitectonic astăzi aș spune e element constructiv, și astfel m-am aflat cu ar lângă arta abstractă". Toată viața artistul și-a propus să dea natur mia e atea „Nu ne descurcăm în nici un domeniu fără studiu", afirmă pictorul. A studiat plantele ca un botanist. A iubit animale e a făcut studii și eseuri despre ele. Cu șerpi, tauri, câini e magari, pisici, maimuțe, păsări și multe făpturi ale fantaziei în formă de animal au revenit adeseori în imagistica lui Paul Klee. Transfigurate în grafia stilizată, cu prinăros de proaspăt sau fabulos obsedant, ele ne introduc în lumea visului poetic. „Animalele, spunea el, și alte făpturi, nu le iubesc cu o cordialitate terestră. Nu mă cobor până la ele și nu le înalț până la mine. Mai degrabă mă dizolv întâi în întreg și mă aflu pe o treaptă frățească cu toate vietățile pământești". Reflex al căutărilor armonioase superioare, Klee afirmă „Omul operei nu e nici o specie, ci punct cosmic"... „Simțământul cunoașterii fără uman, spune el, și fără concepție despre lume nu se poate înălța. Pictura fără un fond de umanism matur, fără o concepție vie, pozitivă despre lume, este numai în parte satisfăcătoare".

Alături de Kandinsky și Franz Marc, Paul Klee creiază în anii 19[illegible] – 1912 comunitatea de artiști nonconformiști, grupată la München sub numele *Der Blaue Reiter*. În anii următori, la Weimar, în cadrul *Școlii Bauhaus*, născut în 1918 sub conducerea arhitectului Walter Gropius, unul dintre promotorii stilului internațional, Paul Klee are colegi și prieteni pe Wassily Kandinsky, Franz Marc, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Laszlo Moholy Nagy, Oskar Schlemmer. Activitatea lui Klee la *Bauhaus* între anii 1920 – 1925 la Weimar și între 1925 – 1931 la Dessau a fost socotită ca providențială.

Obsesia rigorii și totodată, lupta pentru o formă de exprimare mai liberă, căutarea secretelor vechilor arte, preocupările care făceau din lumină obiectul picturii, din armonie rezultatul asamblării detaliilor nearmonice, paralele între muzică și artele plastice deschideau orizonturi în care Klee introducea interpretări și noțiuni noi. Simbolul, primitivismul organelor și formelor străvechi, cultura elementarului, definirea sensului plastic ca energie, mișcarea în spațiu și timp, construcția și limbajul plastic matematic contribuiau cu fiecare savantă a legilor devenite accesibile prin efort intelectual. Traversarea practică a experienței și travaliul continuu la șevalet susțineau tezele și principiile teoretice.

Trăsee de gândire ale lui Klee, însumarea și tezelor teoretice și operei sunt rezultate ale unor [illegible] în [illegible] de ce e doua război mondial.

Tema dezastrelor apare și obsedează imaginația pictorului încărcată de viziuni dramatice. Expresionismul își face apariția în opera lui Klee ca reflect al stărilor de deznădejde. Orașele distruse, catastrofa generală [illegible] sunt [illegible] care șochează sensibil talea de [illegible] a artistului.

Cei douăzeci [illegible] ca profesor la Academia din Dusseldorf din 1931, până în 1933, prin renunțarea la contractul cu *Bauhaus*, i-au adus totodată tristețile profunde a [illegible] tuturor [illegible] de [illegible]. Părăsirea Germaniei, plecarea obligatorie din viața artistică și profesorală o dată cu venirea la putere a naziștilor și cu atacurile național-socialiștilor l-au forțat să se retragă din Academie, să plece din Germania și să se retragă în Elveția, la Berna. Acest rămâne până în 1940, când în ultimele zile ale vieții, doborât de sclerodermie, așteaptă încă acordarea cetățeniei elvețiene. Ceea ce îi rămăsese refuzat a revenit postum operei prin stabilirea *Fundației Paul Klee* la Berna cu sediul în Muzeul de Artă al orașului.

Paradoxal, Paul Klee a îmbinat luciditatea de cristal germanică, răceala spiritului analitic cu inefabilul poetic. Imponderabilul există și respiră modulat în ritmurile grafiate acrobatic, în stilizările dinamice și jucăușe, în riguroasa geometrie a carelajelor multicolore sau în dilatarea arabesc-dansantă a meduzelor ecrane de culoare. Textura pigmentară pa - pită sub efectul picturalului și armoniilor fascinatoare de vitraliu. Culori nocturn-lunare sau transparente acvatic-opaline, comunică profunde rezonanțe muzicale. Muzică și pictură, cifre și poezie, proporție și număr, arta lui Paul Klee se adresează privirii și spiritului în culoarul vibrațiilor cromatice, în unda emoției estetice, pe calea unei misterioase și surprinzătoare matematici a evanescentului.

Franz Marc (1880 – 1916), de origine germană, fondator împreună cu Kandinski al grupării *Cavalerul albastru*, a lărgit aria Expresionismului prin coloritul și expresia onirică. Evoluția sa artistică a atins înalta măiestrie între anii 1908 – 1916, când picturile sale de inspirație zoomorfă au cristalizat viziunea cromatică puternică, paleta spectrală fiind animată de relații contrastante, dar armonioase. Operele sale cunoscute, dintre care enumerăm *Calul albastru*

Klee. *Turnul*

Franz Marc *Calul albastru*

Lyonel Feininger *Turnul*

(1911, Colecție particulară, Berlin) și *Gazele* (1913, Colecție particulară, Krefeld) întrupează viziunea unui expresionism de tip onric. Sensibilitatea tandră a lui Marc asigură imaginilor infuzia lirică a temperamentului său. Tonul de albastru cu inflexiuni indigo, complementare de galben și violet, roșu și verde revin constant în armoniile unui vizionarism de basm. Marc rămâne în cadrul grupului poetul impregnat de sentimentul armoniei cu natura sub spectrul mirajului naturii, opera sa păstrând respectul pentru figurativul recognoscibil. Stilizările de tip geometric grupează sensuri circulare amintind rayonismul lui Delaunay.

August Macke (1887 - 1914), integrat grupării *Cavalerul albastru* a debutat în viziunea impresionistă, pentru ca apoi să fie influențat de viziunea lui Delaunay pe care l-a cunoscut la Paris.

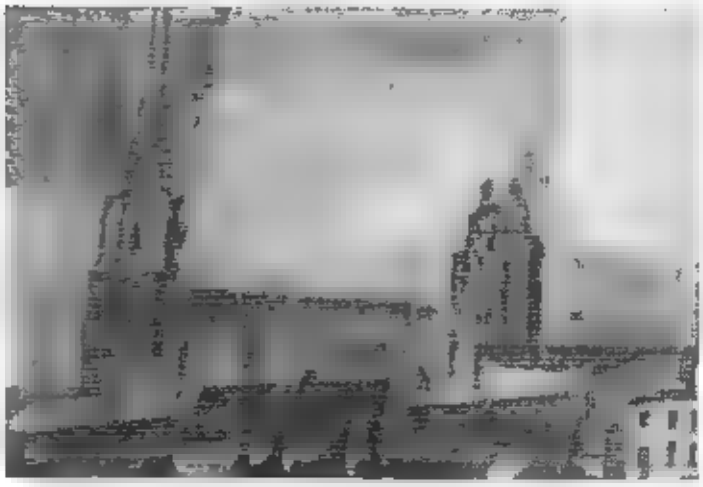
August Macke. *Tinere fete pe sub copaci*

Macke. *Cupluri*

Pictura lui Macke sintetizează multe dintre sensurile estetice căutate de contemporanii săi, figurativul compozițiilor sale,grupajele personajelor, vestimentația gesturile tandre și efectele reflexelor luminii și umbrei, păstrând ceva din poezia impresionistă căreia pictorul german i-a inoculat stilizări geometrice în spiritul viziunii lui Leger și, mai mult decât atât, adăugându-le armoniile unui colorism de factură fauvă. Deci, infuzia Impresionismului, Cubismului și Fauvismului în lucrări ca *Tinere fete pe sub copaci* (1914, colecție particulară, Austria) își găsește o aromă coloristică și poetică particulară în pictura expresionistului german August Macke.

Lyonel Feininger (1871 – 1956) este o figură izolată ca viziune stilistică în cadrul grupării *Cavalerul albastru*. Pictorul american, de origine germană, a participat alături de ceilalți membri ai grupului avangardist în expozițiile organizate de aceștia, iar din anii 1919 până în 1936 el a făcut parte din echipa artiștilor profesori de la *Bauhaus*. Originalitatea viziunii lui Feininger îl situează pe artist în afara orbitei expresioniste a culorii, caracteristică grupării *Cavalerul albastru*. Rigoarea și apetența pentru geometrie îl apropie de viziunea cubistă fără a rămâne în ascetia severitate semantică a cubismului. Receptiv și sensibil la efectele luminozității asupra geometriei formelor, Feininger creează un univers de peisaje transfigurate în fantast, datorită luminii și jocului ceranelor interferate spațial, asemenea unei spectacol vizionar, misterios transfigurat de lumină. Arhitecturile imaginate de Feininger (*Turnuri la Halle*, 1931 Muzeul din Köln) par supuse dizolvării solidității lor concrete sub efectul dematerializării și translării lor în stare de levitație. *Aurora boreală* înfrumusețează siluetele cenușii ale clădirilor urbane transmigrate în spațiul poetic al luminii colorate sub efectul feeric al reflectoarelor. Suprapuneri ale culorilor spectrului dau măsura înaintei științe a colorismului lui Feininger. Aerul este cristalin, transparent și ușor, catedralele se înaintă fantomatic cu turnurile albastre către cerurile aurii, sensurile de direcție ale fluxurilor de culoare urmează vectori geometrici într-o calculată, dar poetică articulare a ansamblurilor. Peisajele par înghețate sub lumina albastră, violetă cu suprapuneri de ecrane aurii. Sentimentul permanentizării unei stări emoționale trăite la un moment dat de către autor a dat viață secundei și instantaneului.

În cadrul grupării *Der Blaue Reiter*, caracterul cosmopolit al membrilor a conturat produsul unei arte viguroase și foarte originale. Germani și ruși, teoreticieni și practicieni, pictorii grupării au construit estetica unei arte moderne bazate primordial pe culoare, sublimându-i autoritatea suverană.



Lyonel Feininger. *Turnuri la Halle*

Alexei von Jawlensky (1864 – 1941), de origine rus, a urmat pentru început studiile la Academia de Arte din Petersburg, iar apoi, la München unde se va integra mișcărilor avangardei artistice germane. De la primele sale manifestări, Jawlensky s-a alăturat pictorilor expozanți din cadrul mișcării *Sezession* din München și Berlin. Preocupărilor pentru culoare și vocației sale pentru armoniile coloristice strălucitoare, pictorul le-a adăugat admirația față de viziunea lui Matisse și a picturii fauve. La Paris trecerea sa prin atelierul lui Matisse a adăugat deschiderea tranșantă către expresivitatea intensă a culorii. Față de doctrina picturii fauve, efortul lui Jawlensky a fost realizat în transferul expresionist al paletei spectrale, în exaltarea participării afective.

Calitățile excepționale de colorist ale lui Jawlensky, picturalitatea cromatismului picturii sale, bogăția armoniilor și prețiozitatea materiei, ca și spiritul imaginativ surprinzător al stabilirii acordurilor substanțiale și prețioase ale paletei îl situează pe artistul rus printre reprezentanții străluciți ai grupului *Cavalerul albastru*.

Oscar Kokoschka (1886 – 1980), de origine austriac, a studiat la Viena și a debutat ca autor dramatic și pictor în 1908. În 1910 se află în Germania la Berlin, iar după primul război mondial devine profesor la Academia din Dresda (1919 – 1924). Călătoriile prin Europa, Orientul Apropiat și Africa de Nord îi inspiră peisaje panoramice ale locurilor vizitate. În 1934 se vede obligat să emigreze la Praga și apoi la Londra între 1938 – 1953. Arta sa este considerată „artă degenerată" și eliminată din muzeele germane. După încheierea războiului se întoarce în Austria unde organizează seminarii artistice de vară la Salzburg (1953 – 1963).

Creația lui Oscar Kokoschka aparține viziunii de tip expresionist. Portretele realizate de Kokoschka sunt proiecții ale sondării universului subacvatic al ființei umane așa cum peisajele sunt ecouri ale universului tulbure al subconștientului.

Alexei Jawlensky. *Figură asiatică*

ŞCOALA BAUHAUS

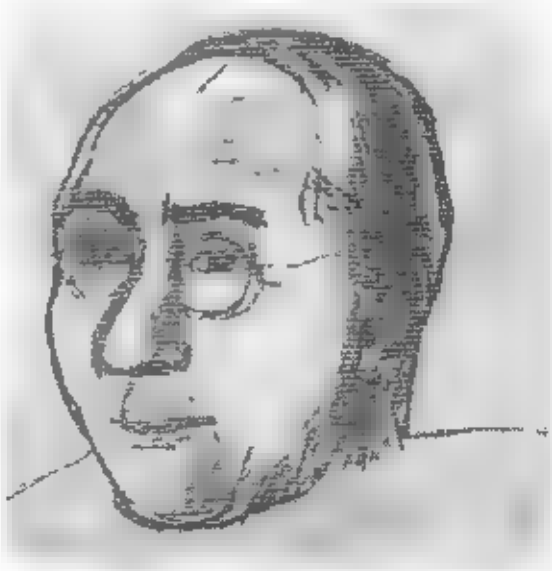
Codificarea ştiinţifică a legilor picturii

Şcoala Bauhaus, creată prin efortul celor mai strălucite inteligenţe ale grupului, avea ca aspiraţie democratizarea spiritului artistic, stabilind una dintre atitudinile definitorii ale artei secolului nostru, profesionalitatea. Cunoaşterea teoretică şi practică metodică şi nu întâmplătorul, susţinute de artiştii şcolii, erau principiile artei tinzând spre un statut analog cu disciplinele ştiinţei. Principiile ***Şcolii Bauhaus*** au rămas până astăzi printre cele mai evoluate în învăţământul artistic modern. Sub semnul raţionalismului şi experimentului, rigorile lui **Paul Klee** şi **Johannes Itten** (1888 – 1967) au eliminat confuziile în domeniul artei culorii. Dintre marii artişti (Kandinsky, Feininger, Moholy-Nagy, Meyer care au profesat în *Şcoala Bauhaus* până în 1932, apoi urmăriţi de naziştii şi refugiaţi în Elveţia, Franţa sau Statele Unite ale Americii), Klee şi Itten au fost cei care au constatat lipsa orientării teoretice pe terenul formal. Ei au afirmat ideea artistului creator care nu poate exista fără o ştiinţă a

Karl Schmidt-Rotluff. *Autoportret cu monoclu*

Max Beckman. *Autoportret în smoking*

Max Pechstein. *Autoportret*



personală a artistului se sublimează conturând imagini a căror poetică este marcată de originala evocare a basmelor ruseşti.

Intors în Rusia în 1916, împreună cu mai mulţi oameni de cultură şi artă, Chagall înfiinţează o Academie de artă. În 1922 pictorul se întoarce în Franţa unde se stabileşte şi rămâne pînă la moarte. Călătoriile făcute în Siria, Palestina şi Egipt, în 1931, îi asigură documentarea, schiţele şi studiile pentru ilustrarea Bibliei comandată de Ambroise Vollard. Ilustraţiile vor apărea în 1956.

În afara picturii de şevalet Chagall a lăsat impresionante opere în cadrul artelor decorative. În vitraliu şi ceramică pictorul a realizat opere de o impresionantă originalitate ca şi în crearea decorurilor şi costumelor pentru opere de balet.

La invitaţia lui André Malraux, în anii 1963 şi 1964, Chagall a realizat monumentala decoraţie a plafonului *Operei* din Paris.

Concepţia estetică a operei lui Chagall a fost adeseori comentată ca fiind apropiată de Suprarealism prin morfologiile fantasticului.

Personalitatea complexă a artistului face dificilă afilierea sa la un anume curent sau mişcare artistică a epocii. Sensibilitatea şi fantezia artistică animate de spiritul mitic, planarea în universul poetic şi fantastic al mixării zoomorfiei şi antropomorfiei situează viziunea sa într-un registru estetic cu totul particular. Fie imaginile evocatoare ale satului copilăriei în care realul se îmbină cu irealul şi fantasticul în cel mai firesc şi mai armonios mod, (*Violonistul verde*, 1918, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; *Negustorul de vite*, 1912, Kunstmuseum Basel), fie imaginile create la maturitate (*Miri de la Turnul Eiffel*, 1938 – 1939; *Ascultând cocoşul*, 1940; *Circul albastru*, 1950), imaginarul oferit de picturile lui Chagall ne invită să acceptăm ca verosimil îmbinarea diverselor regnuri naturale şi faze ale timpului. Chagall ştie să însufleţească pendula unui ceasornic, ştie să sugereze un candelabru în zbor şi mai ales să proiecteze sentimentul iubirii în efuziunile tandre ale gesturilor îndrăgostiţilor purtaţi în văzduh de starea de imponderabilitate a extazului lor. Logodnicul se aruncă în salt către iubită, cu buchetul de flori. Miri înlănţuiţi planează în zbor o dată cu păsările. Cerul şi pământul se întrunesc în spaţii poetice în care dansul, muzica şi pictura se înlănţuie firesc.

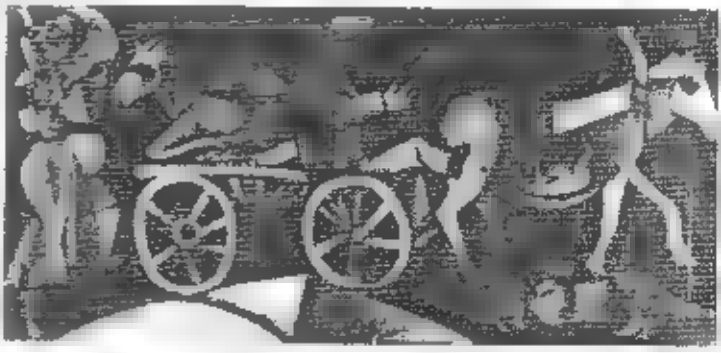
Sub semnul simbolic şi benefic al dragostei, poetica semnificaţiilor estetice şi filosofice ale

Chagall. *Schiţă pentru dans*

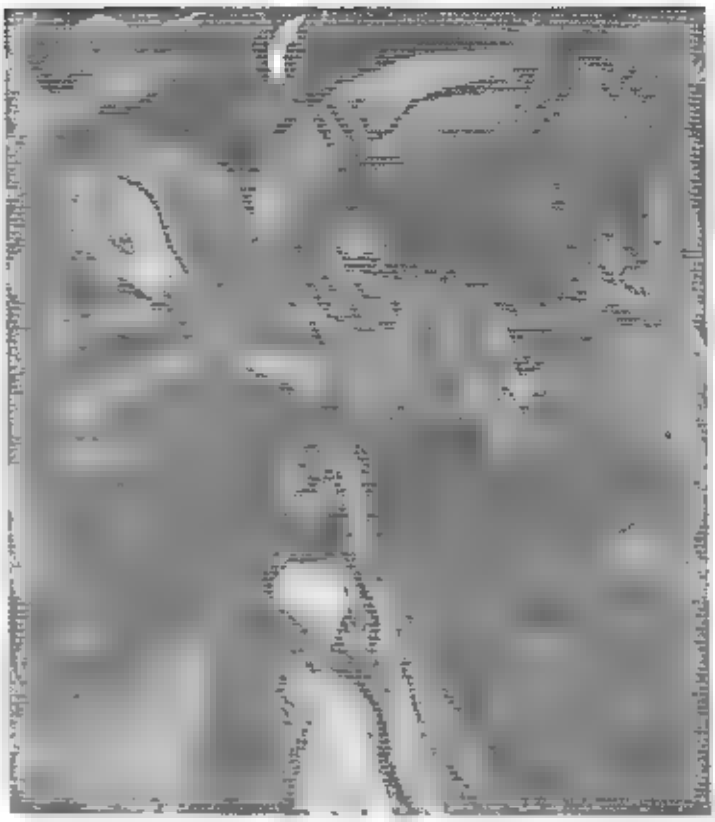
capodoperelor lui Chagall încununează eforturile creatoare ale artiştilor secolului al XX-lea.

Despre paleta cromatică folosită de Chagall s-a scris mult. Farmecul fuziunii tonurilor de roşu-violaceu, albastru-cobalt, orange şi galben-citron, translarea şi jocurile luminii şi nuanţării pigmenţilor de la închis la deschis constituie un univers inepuizabil de frumuseţi optice şi de înalte emoţii estetice. Somptuoasa decorare a plafonului *Operei* din Paris precum şi fascinantele vitralii realizate de pictor pentru catedralele din Elveţia trasează axe cardinale în ştiinţa şi arta poetică a picturii universale a secolului al XX-lea.

Chagall. *Negustorul de vite*

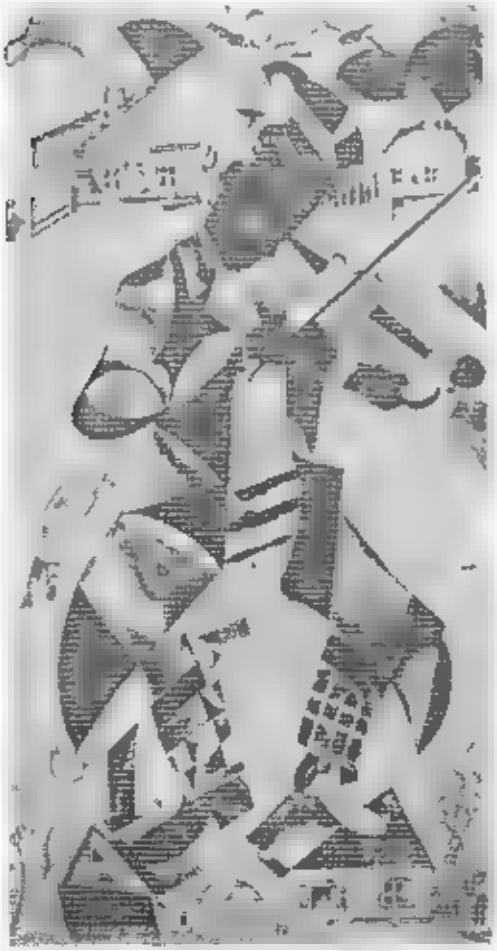


Chaim Soutine (1894 – 1943), evreu lituanian, născut aproape de Minsk, după studiile urmate în țară, se stabilește la Paris unde se va apropia de Modigliani și Chagall, de Lipchitz și Leger. La Paris, Soutine lucrează în atelierele din Montparnasse ale *Stupului*. Neliniștea căutărilor îl îndeamnă spre alte zone. Aflat în mai multe locuri din Franța, Soutine preferă în deosebi sudul, localitatea Cagnes-sur-Mer. Portretele, peisajele și naturile sale statice traduc turmentata stare interioară care nu-l părăsește niciodată. Sensibilitatea și traumele psihice sunt reflectate în formele contorsionate și chipurile schimonosite. Paleta cromatică vie entă și materia cromatică păstoasă este malaxată cu violență. Lituanianul Haim Soutine nu și-a putut el bera subconștientul niciodată de spectrul morții și al foamei. Oroarea umilințelor și singurătatea, înregistrate cu acută sensibilitate în copilărie, nu îl vor părăsi vreodată. Pictura, univers al destăinuirii celor mai tăinuite și dureroase trăiri și stări, a fost oglinda sufletului și refugiul acestui artist atât de nefericit în structură și destin.



Chagall. *Calul roșu*

Chagall. *Violonistul verde*



Oskar Kokoschka. *Herwarth Baltea*

Chaim Soutine. *Micul cofetar*

Soutine. *Arbore la Vence*

Georges Rouault (1871 – 1958). Originea franceză și existența pariziană îl definesc pe Rouault, prin naștere și evoluție artistică, printre cei mai rafinați pictori francezi. Începe studiile ca pictor și restaurator de vitralii, iar apoi se află la Academia de Arte la clasa lui Gustave Moreau. Sensibil la viața de periferie a Parisului și la dramele existenței umane, Rouault rămâne marcat până la maturitate de subiectele impregnate de viața circului, a clovnilor, prostituatelor și judecătorilor. După 1932, în opera artistului apar subiectele religioase. Evoluția viziunii sale înregistrează cu această etapă de creație sublimarea către calm și seren.

Considerat ca principal reprezentant al Expresionismului francez, Rouault a definit o arte estetică punctată la începutul creației de accente sociale, iar mai târziu, caracterizată de inspirație religioasă.

Tinerețea lui Rouault a înregistrat evenimente puternice desfășurate în scena artistică pariziană. În plină dezvoltare a spiritului nonconformist al Fauvismului și Cubismului, Rouault se va considera liber să-și exprime opțiunile estetice. În mijlocul noilor tendințe, Rouault afirmă începând cu anul 1913 supremația marei arte religioase, care îi va dirija traseele bogăției imagistice și profunzimii simțămintelor sale creștine. Pictură și *aqua forte* în culori, opera lui Georges Rouault definește o artă originală, un stil puternic și un înalt meșteșug.

Din punct de vedere plastic, limbajul folosit de Rouault aparține Expresionismului. Paleta de roșuri-rubinii și albastruri grele, prețioase ca de email, strălucirile nocturne de piatră nestemată ale tonurilor de verde și violet, solaritatea incandescentă a galbenului auriu, conturele negre incizate în jurul suprafețelor de culoare creează o morfologie puternic expresivă, total diferită de a contemporanilor săi. Materia cromatică substanțială este așezată în strat gros de culoare. Pasta cu reflexe arzătoare vibrează. Rafinamentele paletei lui Rouault ating prețiozități necunoscute în pictura de șevalet. Soluțiile îndrăznețe și originale folosite de Rouault apropie calitățile picturii de șevalet de strălucirea și transluciditatea vitraliilor catedralelor gotice.

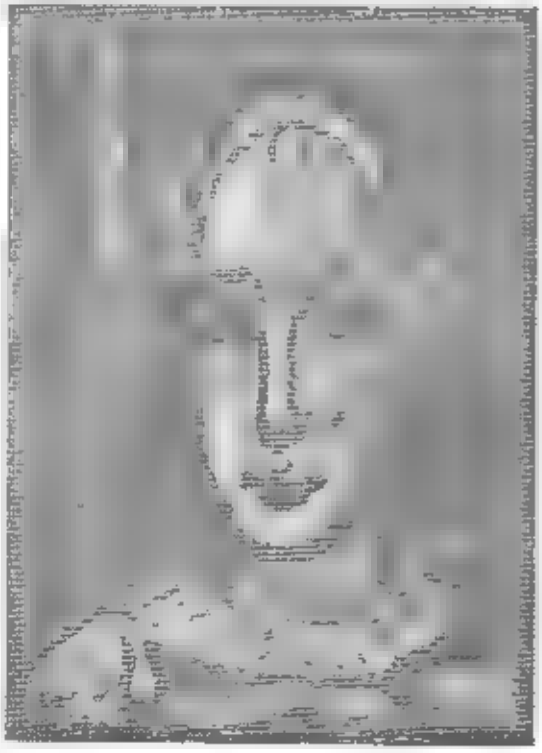
Prețiozitatea picturalului, efectele de smalț ceramic, raporturile misterioase dintre negru și culorile spectrului hărăzesc picturii lui Rouault destinu. fascinației coloristice, iluminate de fervoare mistică.

Concepția filosofică a operei sale de maturitate, impregnată de puternice accente ale religiei creștine, conturează o atitudine etică singulară printre confrați pictorului. Compoziții ca *De Profundis*, *Copilul Iisus printre învățați*, *Botezul lui Christos*, *Crucificarea*, *Miserere* sau *Christos mort plâns de femeile sfinte* portrete ca *Sfânta Veronica*, *Năframa Sfintei Veronica*

Georges Rouault [illegible]

Rouault. *Crucificarea*

Rouault *Pierrot*



Rouault. *De profundis*

Rouault. *Năframa Sfintei Veronica*

Rouault. *Sfanta Veronica*

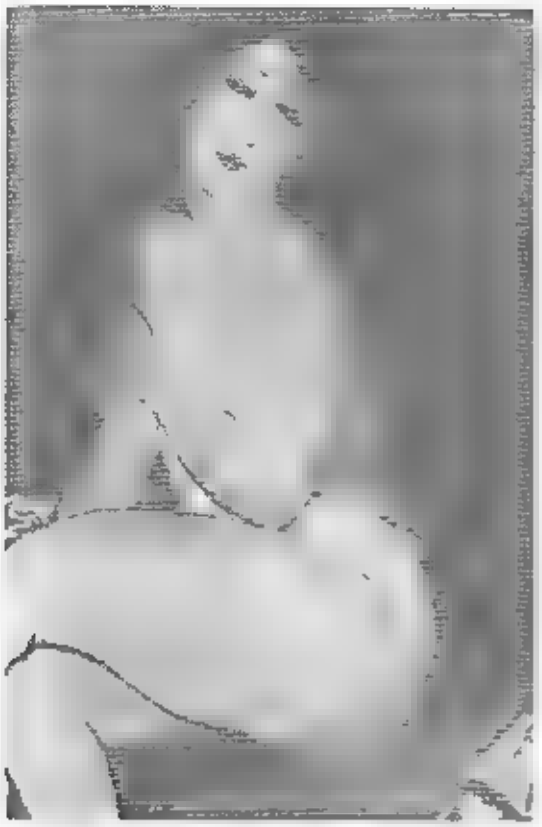
Rouault. *Pierrot*

ilustrează viziunea densă, infuzată de un profund sentiment religios. Atitudinea de concentrată interiorizare, expresia de adâncită meditație relevă un univers uman neatins de degradare morală. Aspirația estetică a artei lui Rouault se înaintă către zona sacră. Sufletul delicat și înalta sensibilitate a artistului creează imagini ale oglinzii spiritului său solitar. Retras în liniștea atelierului, melancolia sufletului lui Rouault a stabilit contacte ale lumii invizibile a evlaviei sale cu vechile ere ale creștinismului.

Georges Rouault rămâne unul dintre cei mai profunzi artiști moderni ai Franței. Dimensiunea spirituală a artei lui Rouault, ecourile vibrant afective ale conținuturilor filosofice ale picturii lui reverberează în arta secolului al XX-lea cu o nobilă intensitate.

Amedeo Modigliani (1884 – 1920). Născut în Italia la Livorno, Modigliani a devenit în boema pariziană a cartierului Montparnasse unul dintre cei mai celebri pictori. Prieten cu Brâncuși și cu figurile pitorești ale lumii artistice, Modigliani și-a consumat existența la temperaturile cele mai înalte. Temperament artistic tumultuos, înzestrat cu o vibrantă sensibilitate, pictorul a trăit balansul între poezie, vis și pătimaș consum de energii biologice. Viziunea sa artistică originală a definit stilistic componentele unei morfologii cu ecouri ale Trecento-ului și Quattrocento-ului italian. Poetica stării de melancolie, expresia de tristețe nostalgică, boarea morbidă a unei obosite așteptări sunt impregnate trăirilor sensibile ale personajelor pictate de Modigliani. *Portretul poetului Leopold Zborowski* (1917, Muzeul de Artă São Paulo), *Portretul pictorului Soutine* (1918, Colecție particulară, Paris) sau portretul tinerei fete, *Elvira* (1919, Colecție particulară, Berna), precum și chipurile nudurilor degajă aceeași tulburătoare expresie de tristețe delicată, de resemnare acceptată.

Expresionismul lui Modigliani definește în planul conținutului surprinderea acestui etaj interior al stărilor tulburi, în vreme ce expresionismul paletei învinge formulele schematice ale unei palete programate. Colorismul lui Modigliani s-a impus printre cele mai strălucite formule estetice atinse de pictura secolului al XX-lea. Splendoarea vibrației cromatice, bogăția somptuoasă a pensulației, senzualitatea armoniilor și relațiile tonurilor de cald-rece pun în valoare un înalt rafinament artistic. Pulsația rozurilor aurii și a roșurilor calde modelează carnația proaspătă a tinerelor trupuri stilizate de grafia fină a conturelor negre. Ecrane de fundal pâlpâitoare ale albului albăstrui sau albastrurilor nocturne pun uneori în valoare roșuri grele și somptuoase. Sensibilitatea latină, paleta venețiană reverberată din educația și puterea de vibrație artistică a pictorului, răspund elitei spirituale căreia Modigliani îi aparține. Știință și artă, pictura lui înscrie stilizări ale căror grație și noblețe grafică trec pictura în registrul ritmului muzical. Știința ritmurilor curbe, armonia echilibrului suprafețelor bine hrănite de pigment și a ecranelor delicat acoperite de culoare, simetria și asimetria grafiei curbelor și



Amedeo Modigliani *Nud șezând*

Modigliani. *Poetul Leopold Zborowski*

Modigliani. *Alfred Cocteau*

contracurbelor construiesc imagini în care arabesca Orientului este sublimat la cele mai înalte cadențe estetice ale spiritului european.

„Pateticul evreiesc" despre care s-a vorbit în legătura cu viziunea lui Modigliani este foarte puțin pronunțat față de viziunea lui Soutine sau Chagall.

Siluetele mlădioase ale modelelor, stilizate asemănător formelor de vioară, atitudinile liniștite și nobile, cuviința expresiei comunică armonia sufletului și nu angoasa unui Munch sau Kokoschka.

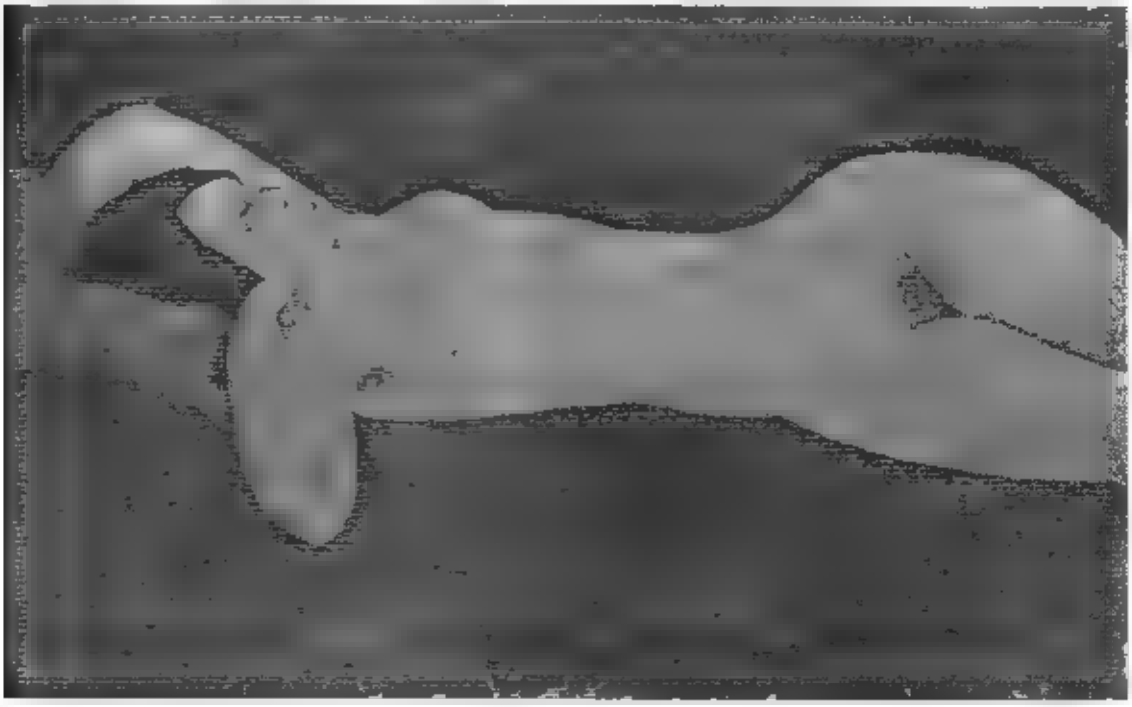
Modigliani este un aristocrat al spiritului, un artist a cărui sensibilitate creatoare a impregnat picturi expresioniste dimensiunea emoției lirice a formei și culorii.

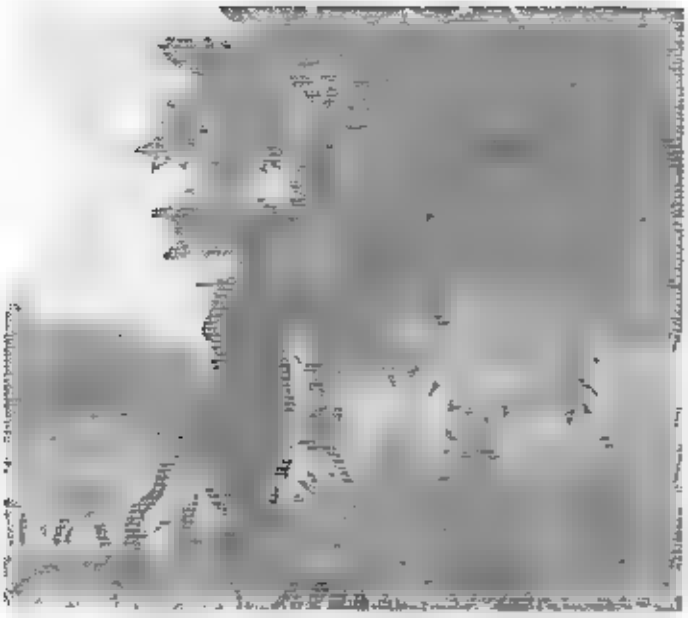
Farmecul expresiei de visare și sentimentul de melancolie delicată sunt îmbogățite de eleganța stilizării și de frumusețea fascinatoare a colorismului. Conținutul poetic și cromatica înaltelor savori picturale situează opera lui Modigliani în coordonatele modernității, ale științei și artei culorii, în universul elevat al grației spiritului.

Modigliani. *Elvira*

Modigliani. *Jacques Lipchitz și soția sa*

Modigliani. *Marele nud* detaliu





Henri Rousseau. *Îmblânzitoarea de șerpi*

PICTURA NAIVĂ

Henri Rousseau (1844 – 1910), porecla „Vameșul" (*Le Douanier*), este considerat principalul reprezentant al picturii naive. Formația de autodidact și nonconformismul artei sale îl fac de neconfundat. Rousseau a lucrat ca impiegat la biroul de accize din Paris. Cunoscut cu saxofonist și buticar, ca autor dramatic și pictor, el s-a dedicat cu pasiune picturii la vârsta de 40 de ani.

Spiritul ingenuu al picturii lui Rousseau Le Douanier îmbină fantezia cu absurdul și cu realul inspirat din fauna și natura exotică, evocatoare a junglei tropicale. Obsesia pitorescului spectacol al luxuriantei păduri virgine se pare că i-a fost dată lui Rousseau nu de călătoriile în zona tropicelor, ci, pur și simplu, de exotismul oferit pictorului de *Jardin des Plantes* din Paris.

Compozițiile pictate de Rousseau sunt neobișnuite prin firescul cel mai convingător al alăturării situațiilor bizare și a atmosferei enigmatice în ansambluri paradoxale. Situații absurde, înfrumusețate de halou misterului, fac acceptabil neverosimilul prin transfigurare poetică și metaforă stranie. *Cântăreața la ghitară* adoarme sub clar de lună în vecinătatea leului, într-o presupusă armonioasă comunune. Misterul luminii aureolează cerul încununat de poezia astrului nocturn și învăluie masa foșnitoare a pădurii virgine din care răsare *Îmblânzitoarea de șerpi*. Printre scenele de referință este și aceea care înfățișează celebrul cuplu parizian al boemei din cartierul Montparnasse, poetul Guillaume Apollinaire și Marie Laurencin, muza sa, îmbrăcați festiv și înconjurați de natura exotică a pădurii africane, de trandafiri și flori de grădină.

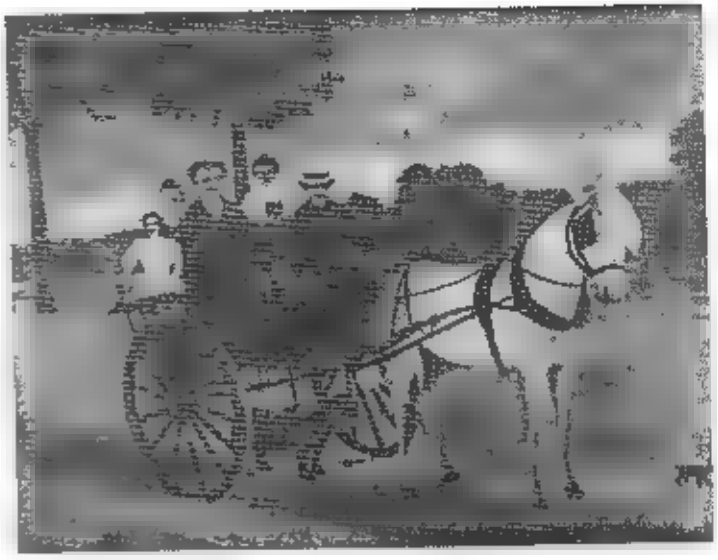
Printre compozițiile ample, de mari dimensiuni, *Ratboiul* și *Cavalcada discordiei* ca și *Îmblânzitoarea de șerpi* surprind prin știința savantă a organizării șarpantelor geometrice și cromatice, indiscutabile probe de măiestrie artistică și de cunoaștere a legilor matematice ale *secțiunii de aur*. Aprecierea artei lui Rousseau ca „infantilă" se lovește de prezența cunoștințelor teoretice și practice solide ale pictorului. Monumentalitatea formei, stilizarea decorativă consecventă în întregul arsenal semantic al imaginii, respectarea aceluiași mod de grafiere a tuturor elementelor figurative creează inconfundabila osmoză a viziunii și limbajului, în plan stilistic. Aparent naive, stilizările sunt urmărite de pictor în scopul obținerii efectului de sinteză arhitectonică, opusă fundamental tezei colorismului impresionist, cu a sa fracturare a formei prin descompunerea culorilor. Grafia definită a siluetelor concepute de Rousseau decupează net formele unele de altele, pîjele de culoare delimitează tranșant formele, nimic nu se suprapune, nimic nu este ambiguu. În *Portretul lui Pierre Loti* (1890, Kunsthaus, Zürich), dozajele de culoare păstrează ponderea echilibrelor tonale, mascle de roșu cald stabilesc o judicioasă balanță cu suprafețele de negru somptuos și cu verdele delicat și transparent. Măiestria lui Rousseau este la fel de surprinzătoare în compoziția *Îmblânzitoarea de șerpi*, a cărei compactă masă cromatică a tonurilor de verde nuanțează mulțimea intensităților pigmentare și grupează buchetele formelor vegetale într-un savant joc de substanțialități pigmentare, diferențiate, de la verdele aproape negru și bogat, savuros, până la verdele delicat, ușor și fluid,

cu inflexiuni aurii sau argintii. După cum constatăm, naivitatea lui Rousseau nu rezultă din simplitatea ori din stângăcia meşteşugului. Naivitatea picturii lui, ingenuitatea autentică ţin de puritatea viziunii, de prospeţimea, aproape copilărească a comunicării, de stilizarea aparent puerilă, dar atât de intens înfiorată de forţa vibraţiei emoţionale şi nu de necunoaşterea meşteşugului, probat de unitatea stilistică şi de măiestria mijloacelor de expresie folosite.

Infuzia misterului şi frumuseţea poetică a compoziţiilor lui Rousseau Le Douanier situează viziunea originală a picturii sale în poziţia excepţionalei autorităţi în cadrul artei naive.

Deşi operele unor pictori precum **Louis Vivin**, **André Bauchant** sau **Camille Bombois** clasează preocupările autorilor printre căutările şi încercările cristalizării unei viziuni animate de ingenuitatea formelor şi de parfumul poeziei copilăreşti, creaţia artiştilor consideraţi „naivi" nu este totdeauna dublată de o problematică plastică ambiţioasă.

Maurice Utrillo (1883 – 1955), considerat pictor naiv în contextul artei secolului al XX-lea, aduce ca noutate viziunea poetică a ambianţei peisajului urban al Parisului, uşor desuet, de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Deşi uncle dintre peisajele sale alunecă în manierism, arta lui Utrillo oferă un sensibil şi vibrant spectacol al picturii figurative, impregnate de particulara subtilitate artistică pariziană. Suzanne Valadon, mama pictorului, ea însăşi pictoriţă, integrată mişcării expresioniste pariziene, camaradă a pictorilor nonconformişti şi frecventă prezenţă pitorească în viaţa boemei pariziene, îi va dărui fiului său talentul şi dezinvoltura comportamentului urban. Arta lui Utrillo se înscrie în arabescul meandric al conduitei cetăţene pariziene, deschisă libertăţii şi vagabondării spiritului credincios sie-însuşi. Peisajele pictate de Utrillo, inspirate de cartierul Montmartre, traduc sensibilitatea delicată a pictorului, poezia îndrăgostitului de strada şi de arhitectura clădirilor de pe colina animată de pitorescul locuinţelor şi atelierelor modeste ale pictorilor impresionişti. *Biserica Sacre-Coeur*, înălţată pe Butte, revine ca un leit-motiv, îndrăgit de



Rousseau. *Trăsura bunicului Juniet*

pictor, ca şi ambianţa specifică sezoanelor, îndeosebi a iernii colorată de albul zăpezii aşezat pe străzile şi pe acoperişurile caselor. Ploile toamnei, tăcerea străzilor în pantă, cu vechile felinare şi arbori desfrunziţi, cristalinele dimineţi de primăvară sunt omagiile aduse de pictor duhului poetic şi spiritului artistic al

Maurice Utrillo. *Biserica Charlton-sur-Seine*

Utrillo, *Zăpadă la Montmartre. Biserica Saint-Pierre*

cartierului aureolat de legendă. Turnele înalte ale bisericilor, proiectate pe cerul înnegurat, colțurile case or cu tenci ale căzută alăturate micului restaurant „Le Lapin Agile" celebru în epoca lui Aristide Bruant evocă atmosfera autentică a cartierului boemei eroice a generației lui Renoir și a începutului Cubismului.

În același cartier Montmartre, animat de *focul sacru*, curajul novărilor a continuat să dea viață prin Utrillo gnurilor și alburilor argintii, sobrietății tonurilor teroase de ocru și de brun și intensităților stinse de verde sau de albastru-turcoise.

Asemenea unei luări de adio adresate colinei Montmartre, ca un ultim salut îndreptat spre o lume poetică dispărută, umbrul elegiac și poezia singurătății din peisajele pictate de Utrillo își află rezonanțe afective în picturalul vibrației coloristice și în materia sensibil modulată. Intrunite armonios în acorduri discrete, culorile trăiesc sub semnul infuziei poetice potențate de calitatea lirică a temperamentului artistului. Reculegerea meditativă a creatorului în fața realităților figurative și a subiectelor modeste, nobleța aristocratică a ambianței spirituale a tablourilor determină componenta stilistică majoră a operei lui Maurice Utrillo.

Utrillo, *Biserica Saint-Pierre și Sacre-Coeur*

PICTURA ABSTRACTĂ

De Stijl. Neoplasticism

Conceptul de artă abstractă, formulat în al doilea deceniu al veacului al XX-lea, s-a născut în multe centre ale Europei Occidentale și Orientale. Rusia a fost una dintre zonele în care s-a afirmat puternic această tendință, dezvoltată în perioada prerevoluției de artiști precum Kasimir Malevitch (Suprematism), Vladimir Tatlin, Naum Gabo și Anton Pevsner (Constructivism), Alexandr Rodcenko (Non-obiectivism), Wassily Kandinsky (Abstracționism). Trecerea de la pictura figurativă la pictura nonfigurativă, abstractă, a fost semnalizată în 1910 cu acuarela lui Wassily Kandinsky. Imaginea liberă, fără restricțiile grafiemi de tip recognoscibil își impunea seducția colorismului prin micile pete și hașuri ale tonurilor de albastru-turcoise, roșu-coral și galben-auriu.

Numeroși plasticieni din Rusia și din alte țări răsăritene s-au îndreptat către Occidentul Europei. Cei mai mulți au rămas în Franța, unii dintre ei s-au stabilit pentru un timp, în Germania. În Cehoslovacia numele lui Frantisek Kupka este corelat în anii 1910 – 1912 cu primele tablouri abstracte inspirate de muzică (*Ordonare pe verticală. Fuga în roșu și albastru, Cântecul de iubire*). În Germania, Paul Klee era preocupat de partea științifică a picturii, impunând colorismului legități necesare înscrise ca obligatorii în cunoașterea profesiei. La Paris, cartierul Montparnasse devenea cartierul general al artei avangardei, locul în care *Academia La Grande Chaumiere*, atelierele artistice și cafenelele erau locurile de întâlnire și dezbatere pasionată a subiectelor legate de înnoirea artelor.

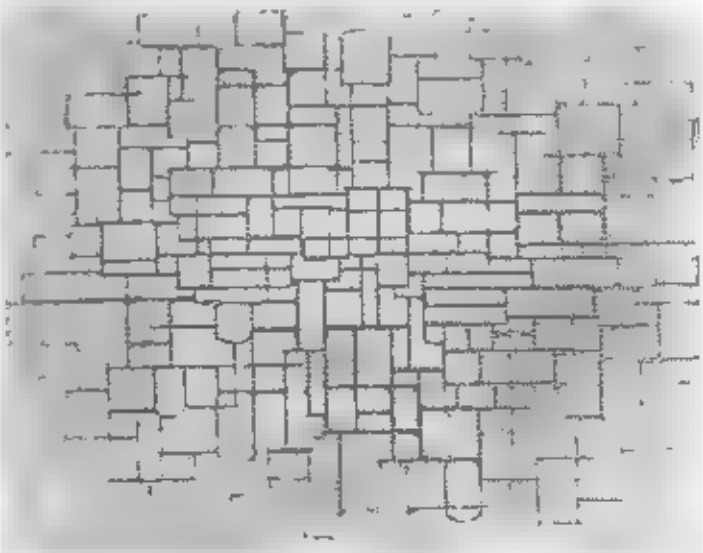
Printre formele picturii abstracte s-au definit soțiile abstractismului cromatic create de colorismul oniric al picturii lui Robert Delaunay, Sonia Delaunay și Jacques Villon. În Olanda, printre căutările artistice plecate din interiorul mișcării cubiste, purismul tablourilor lui Piet Mondrian și Van Doesburg a împins distilarea semantică până la expresia axiomatică a structurii compoziționale a tabloului.

Problemele colorismului picturii abstracte au fost codificate în tratatul de culoare semnat de Johannes Itten, pictor și teoretician de origine

Piet Mondrian, *Autoportret*

elvețiană, profesor la școala *Bauhaus* din Weimar în anii 1919 – 1923, iar în anii următori, până în 1953, profesor la diferite școli de artă din Germania și Elveția. Cele două cărți semnate de Itten, *Kunst der Farbe* (*Arta culorii*, 1961) și *Mein Vorkurs am Bauhaus* (*Cursul introductiv la Bauhaus*, 1963), susțin teoria științei armoniilor cromatice, analiza relațiilor științifice dintre culori și a forței lor afective. Conceptele lui Paul Klee se vor alătura gândirii lui Itten prin pictogramele și convențiile grafice, ecouri ale sistemelor semantice ale culturilor orientale, transferate în pictura abstractă a câmpurilor coloristice de

Mondrian, *Compoziție în gri, albastru și roz*



Mondrian. *Arborele roșu*

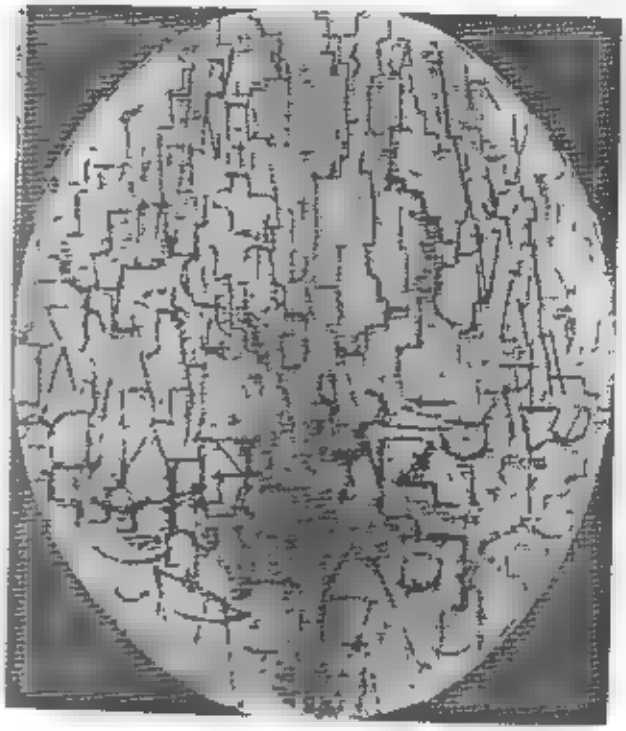
Mondrian. *Măr înflorit*

ina la vibrațiile sensibilă a operelor sale abstracte. Tendința către pictura abstractă se va cristaliza în compoziții transate din figurativul realității naturale, din universul corelării senzațiilor și trăirilor emoționale, în scara sintezelor mentale și creatoare. Problemele picturii au fost decelate și statuate în concepte și principii, în tratate de culoare și în legități specifice de limbaj. Poziția artiștilor adepți ai nonfiguративului s-a definit ca atitudine orgolios intelectuală față de actul creației, acceptat ca produs al creierului, înscris în repere specifice morfologice și semantice. Pictura se înscria vădit în preocupările esențialmente morfologice ale slujitorilor ei.

NEOPLASTICISM

Piet Mondrian. ***Axiome.*** Teoriile despre culoare susținute de Itten și Klee au primit un contur particular în axiomele picturii lui Mondrian. Considerat artistul cu cea mai complexă operă în cadrul picturii abstracte, Piet Mondrian (1872 – 1944) a parcurs una dintre cele mai spectaculare evoluții artistice, în ceea ce privește modificările stilistice. Pornite de la viziunea figurativă de tip academist și naturalist, trecând prin figurativul impresionist și expresionist, prin sintezele Cubismului și extravaganțele coloristice ale expresionismului cromatic, imaginile create de Mondrian au ajuns în final la eliminarea totală a figurativului și la dobândirea abstractizării epurate a compoziției. Înscrierea acesteia în verticale și orizontale și restrângerea paletei la acordul culorilor primare au pus în ecuație plastică semnificațiile expresive ale liniei și culorii ca funcții morfologice esențiale ale picturii. Etapă cu etapă, organizarea imaginii s-a raportat la grafia vectorilor negri (verticali și orizontali) cu rol despărțitor al zonelor de culoare pură – roșu, albastru, galben. Suprafețele griurilor colorate sau neutre au fost amplasate între suprafețele culorilor primare.

În istoria picturii figurative rolul auxiliar al culorii, jucat pe lângă desen în cadrul compoziției tabloului, a persistat de-a lungul sutelor de ani, pentru ca, începând cu pictura lui Delacroix și continuând cu experiențele coloristului pictorilor impresioniști și fauviști rolul culorii să devină primordial. Forța revelării emoționale a culorii a început să joace rolul maxim în pictura nonfiguративă a secolului al XX-lea. În acest sens, contribuția lui Mondrian este fundamentală.

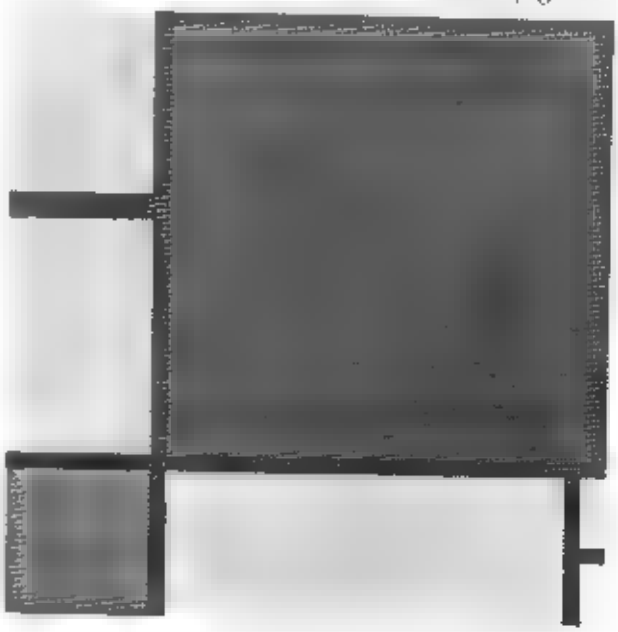


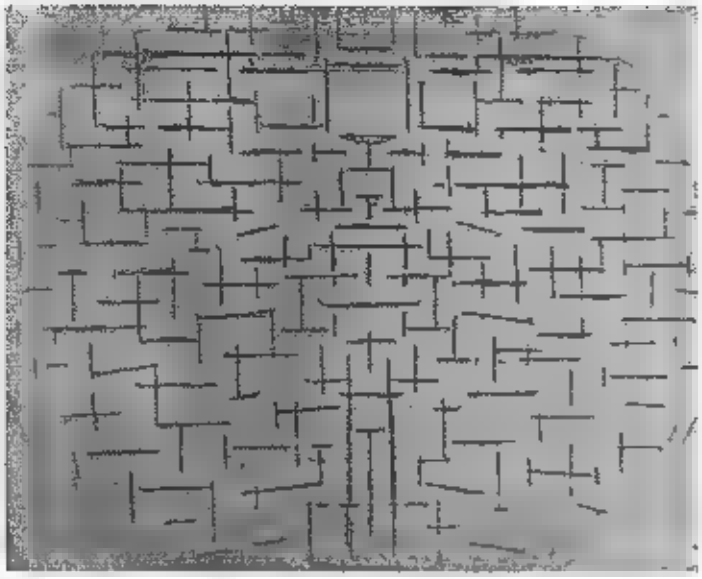
Mondrian. *Compoziție în ovat*

Problema echilibrului cantitativ și calitativ al culorilor a fost impusă în pictură de către Mondrian, ca necesitate plastică majoră și ca idee a ***judiciozității științifice și a energiei expresive*** atribuite armoniei plastice și estetice.

Raportul dintre ***câmpul geometric*** și ***câmpul cromatic*** a conturat problema esențială a imaginii. Chintesența experiențelor a formulat ecuația plastică

Mondrian. *Compoziție în roșu, albastru și galben*



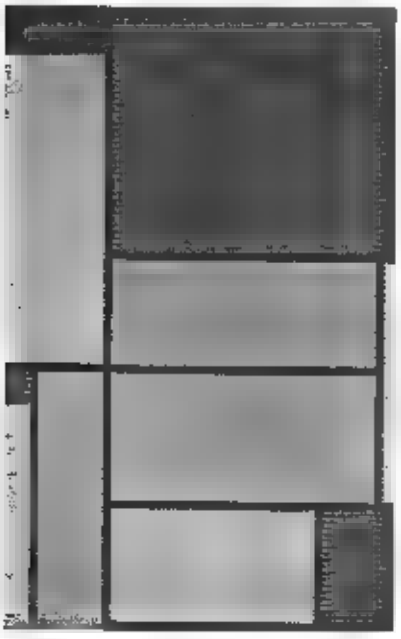


Mondrian. *Marea la Scheveningue*

a ***echilibrului stabil al compoziției.*** Echilibrul cromatic, obținut conform puterii diferite de luminozitate a fiecărei culori primare și distribuției sale cantitative pe suprafața tabloului, a fost corelat cu echilibrul geometric, dobândit din ***intersectarea verticalei și orizontalei***, grafiate de conturele negre cu valoare cromatică.

Revista „De Stijl", editată de Theo van Doesburg, la Leyda în 1917, cu participarea lui Piet Mondrian și a lui Vantongerloo, a cristalizat concepția grupului închegat în jurul revistei. Ideile estetice despre *formă* și „o nouă plasticitate" au fost susținute în articolele și conferințele din turneele realizate în

Mondrian *Tablou I*



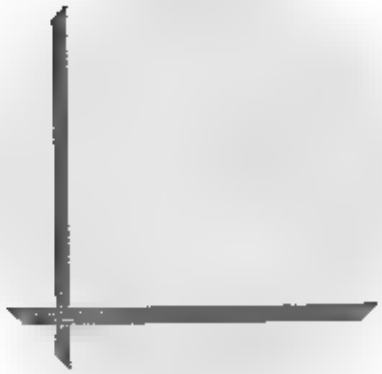
Europa. Destinul mișcării *De Stijl* a înregistrat în anii 1917–1928, în textele programatice ale revistei, pagini ale esteticii Neoplasticismului, în câteva momente importante: *Prefața întâi*, iunie 1917, *Prefața a doua*, octombrie 1919, *Primul manifest* 1918, *Al doilea manifest*, 1920, *Al treilea manifest*, 1921. Principiile Neoplasticismului respingeau emoția și conturau aderența la spiritul rațional.

Mondrian, principalul teoreician al noii concepții a picturii, a formulat chintesența orientării în studiul său publicat în 1920 la Paris, în „L'Effort Moderne", sub titlul *Neoplasticismul, principiul general al echivalenței plastice*. Principiile enunțate au fost susținute de Mondrian în operele sale, structurate pe logica articulării liniilor drepte, dispuse orizontal și vertical, și a unghiurilor drepte formate de acestea. Mai mult decât atât, *purismul* lui Mondrian a eliminat curbele, contracurbele sau spiralele, precum și sensurile frânte, considerate sensuri plastice direcționale de neacceptat. ***Echilibrul stabil*** a fost obținut de pictor prin grafierea liniilor drepte ale orizontalelor traversate de verticale, prin compoziția în structura de tip crucial și articularea compoziției în dreptunghiuri și pătrate.

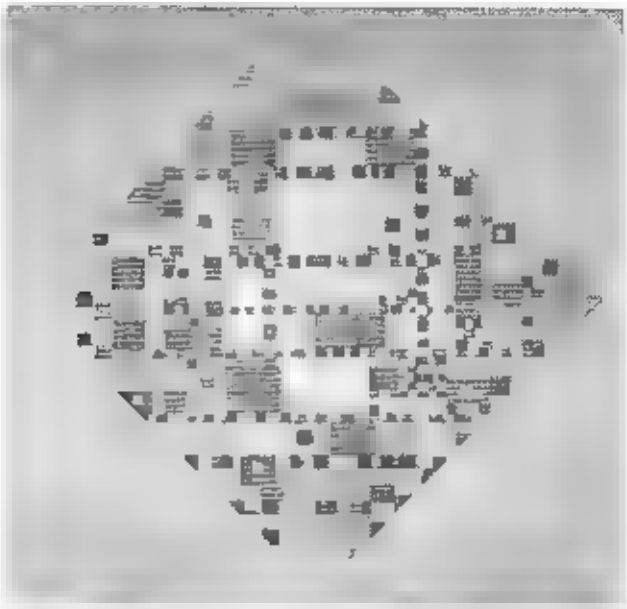
Purismul lui Mondrian, bazat pe structuri esențiale, se regăsește și în tratarea culorii, prin eliminarea oricărei amprente emoționale exprimate prin nuanțarea tușelor de culoare sau a materiei picturale. Evoluția către epurarea imaginii, datorată implicării lucidității, a adus în planul culorii autoritatea bidimensionalității și restrângerea paletei la cele trei culori primare. **Condiția bidimensionalului suprafeței de culoare a fost dobândită prin eliminarea picturalului și a vibrării culorii și prin tratarea suprafeței de culoare, concepute ca plaje cromatică, egală ca intensitate.**

Excluderea oricărei forme de simetrie și realizarea echilibrului bazat pe prezența cantităților mici ale tonurile primare (roșu, albastru, galben) și a intermediului suprafețelor mari de griuri, considerate culori neutre, au stabilit structura armonică a compoziției plastice, rezultată astfel, din judicioziatea raporturilor de cantitate și de calitate cromatică.

Cu aceste elemente, reduse la esență, pictorul olandez a introdus în pictură imaginea abstractă susținută de echilibrul stabil al compoziției și de expresia artistică, fundamental austeră. Crucea, formată din verticala și orizontala grafierii suprafețelor



Mondrian. *Compoziție cu două linii*



Mondrian. *Victoria Boogie-Woogie*

de culoare, a stabilit expresia desăvârșitului echilibru plastic al compoziției geometrice și cromatice. Sentimentul de liniște s-a cristalizat în tablourile lui Mondrian prin variante realizate pe aceeași temă a structurii cu cruciș. Problema enunțată în tablourile intitulate *Compoziție*, *Compoziție I cu roșu, galben și albastru*, *Tablou I* (1921) sau *Compoziție I cu albastru și galben* (1925) și-a găsit forma desăvârșită în capodopera *Compoziție cu două linii* (1931). Uriașul efort al pictorului de a atinge desăvârșitul *echilibru stabil* al compoziției plastice a atins cu acest tablou, apoteoza staticului.

Paradoxul atitudinii estetice a lui Mondrian a apărut înaintea morții pictorului, o dată cu tablourile realizate în U.S.A. intitulate *Broadway Boogie-Woogie* (1942 – 1943) și *Victoria Boogie-Woogie* (1943 – 1944), ultima operă rămânând nefinisată.

În ce constă acest paradox?

Cronologia evoluției etapelor picturii lui Mondrian înregistrează anii 1902 – 1903 ca fiind rezervați picturii figurative, cu implicații afective puternice. Peisaje cu evocarea naturii, a aerului, a atmosferei și a proaspetimii primăverii au fost urmate de experiențe coloristice de tip expresionist, și ele cu referințe la peisajul recognoscibil. Începând cu anul 1910, formulări cubiste, pointilliste și tașiste se succed până la revelația stilizărilor tot mai sublimate spre abstractizare ale unui motiv figurativ – *copacul*. Imaginat în variante coloristice, copacul roșu sau copacul albastru va fi înlocuit cu soluții cromatice bazate pe grium colorate. *Copacul* figurativ începe să se dezarticuleze din coerența recognoscibilă. El este reconcepput, este restructurat de o grafie energică, de stilizări și jocuri geometrice ale curbelor și contracurbelor. În etape succesive, *copacul* anilor 1912 a devenit un epurat joc al ritmurilor grafice fără indicațiile realității figurative recognoscibile. Anii 1912 – 1913 înregistrează în pictura lui Mondrian continuarea interesului pentru tema *copacului*. Transfigurat în ritmuri plastice, *copacul* a devenit compoziție abstractă.

Cu această etapă, pictura se dezvăluia prin creația lui Mondrian ca domeniu savant al compoziției semnelor grafice și al petelor de culori sub semnul vibrației picturale. Griurile colorate acordate cu ocrurile catifelate, relația caloric rece-cald, culorile devenite frumoase prin ele însele au fost transferate din semnificațiile referitoare la concret în zona abstracției de tip cerebral și emoțional estetic.

Întreaga problematică a picturii figurative era sintetizată în problemele *formei*, statuate în limbajul specific imaginii artistice, în legențile și conceptele armoniei compoziției.

Etapa următoare a caracterizat preocupările lui Mondrian fixate asupra dobândirii compoziției suprafețelor de culoare, egale ca intensitate, și, implicit, eliminarea completă a vibrației picturale.

An după an, până în perioada dinaintea celui de Al Doilea război mondial, această sublimare a

urmat golgota eforturilor creatoare ale lui Mondrian. Respectiv, cele trei culori primare – roșu, albastru, galben – alăturate armonic suprafețelor de gri au fost de imitate de cărțile verticalelor și orizontalelor negre și asamblate de Mondrian în anii 1920, în ecuația estetică a perfectului *echilibru stabil*, în plan rațional și sensibil. Ecuația plastică finală a maturității s-a bazat pe structura logică a liniei drepte – dispusă orizontal și vertical și dispariția totală a curbelor și contracurbelor. *Echilibrul stabil* compozițional va avea ca încununare capodopera lui Mondrian, *Compoziție cu două linii* (Stedelijk Museum, Amsterdam), creată în 1931. Pictura abstractă comunică, de astă dată, esențe morfologice și stilistice la rangul înaltei arte. Sinteza atinge epura. Simplitatea și austeritatea emoției sunt desăvârșite.

Întreaga evoluție a acestui pictor, rațional și lucid, cerebral și sensibil, a demonstrat căutarea valorilor supreme ale *echilibrului stabil* și idealul simplității extreme a imaginii.

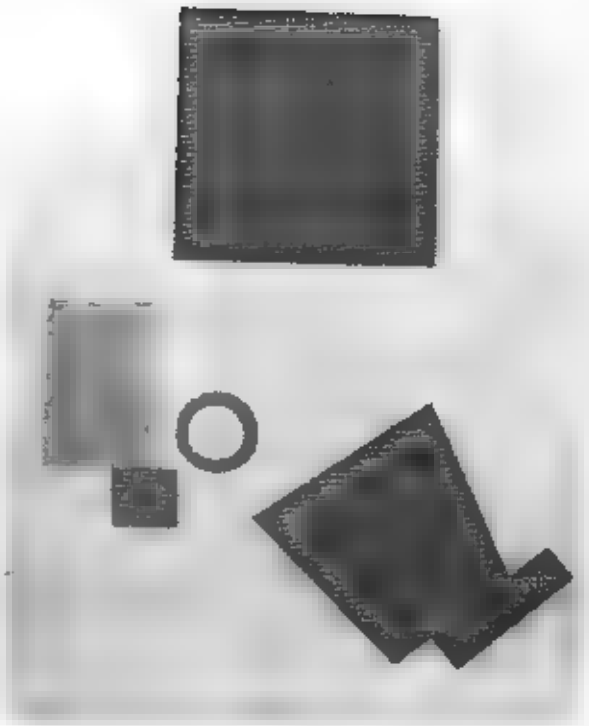
Surpriza operei lui Mondrian o oferă ultimele sale lucrări pictate în America. Se poate spune că înainte de a muri Mondrian a negat întregul său efort creator, aspirația și ideea ul estetic al echilibrului desăvârșit.

Variantele *Boogie-Woogie* sunt expresia neliniștii acute, a agitației, a stării fundamental opuse liniștei, echilibrului și spiritului seren spre care artistul a aspirat întreaga viață. Mondrian abandona propriul drum în căutarea soluțiilor unui alt traseu, exact opus celui inițial. Pictorul părăsea idealul *echilibrului stabil* al *ritmului static* pentru *echilibrul labil* al *ritmului dinamic* și al multiplilor centri compoziționali.

De ce și *care* au fost determinantele schimbării fundamentale a viziunii artistului sunt întrebări fără un răspuns cert. Unii critici comentează schimbarea atitudinii și viziunii artistului datorate șocurilor emoționale trăite de Mondrian la Londra în timpul bombardamentelor. Alte comentarii se raportează la șocul optimist trăit de pictor în contactul cu atmosfera tonică americană. De asemenea, există teza care susține valoarea inepuizabilă a spiritului creator al marilor artiști, energia capacității lor inovatoare în plan morfologic și simbolic. Variantele pot fi acceptate, considerând în final aportul ultimei viziuni a operei pictorului ca enunț și deschidere către *estetica cinetismului*.

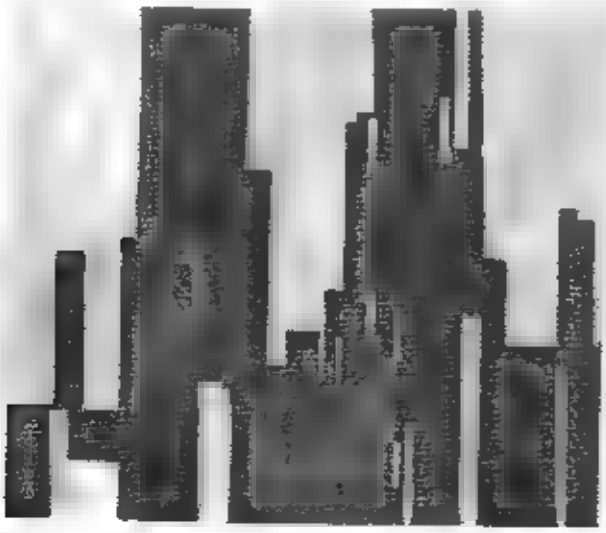
Știința și poetica esteticii Neoplasticismului, constituite ca axe cardinale în teoretizarea artei abstracte, datorează operei lui Mondrian repere fundamentale cu valoare universală.

Realizate în anii următori morții lui Mondrian, ciclurile decorative ale lui **Victor Vasarely** au reluat traiectoria formulată și inițiată de marele pictor olandez. Experiențele coloristice ale lui Victor Vasarely sunt considerate continuatoare ale formulei ultime a lui Mondrian. Liniei efectelor dinamice, obținute de Mondrian în lucrările pictate pe tema *Boogie-Woogie*, le-a fost adăugată de către Vasarely puterea de șoc vizual prin folosirea contrastelor coloristice sau contrastelor luministice de închis – deschis și prin obținerea efectelor optice ale jocului de linii, puncte și pătrate. Creația lui Vasarely stă la baza curentului.

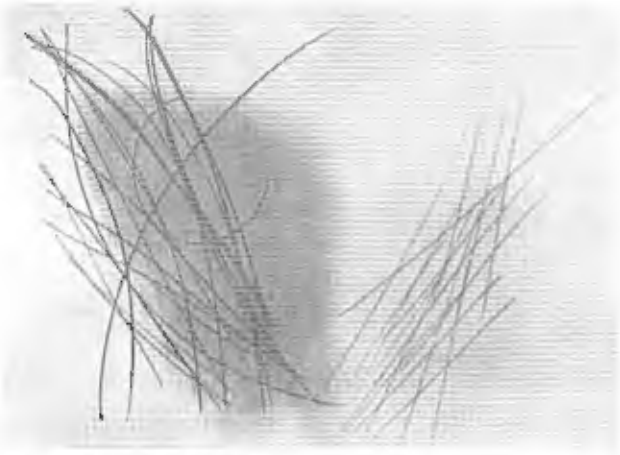


Kasimir Malevitch. *Compoziție suprematistă*

Frantisek Kupka. *Planuri verticale albastre și roșii*



Op-Art, care a cunoscut ascendența în anii '50 și a fost preluat entuziast de către artiștii americani. Vasarely a susținut creația epurată de efuziunile lirice, a participat la lansarea artei cinetice bazate pe iluzia mișcării prin efectele optice, a expus alături de Nicolas Schöffer și Jean Tinguely, reprezentanți ai artei cinetice, și a publicat în 1955 *Manifestul cinetismului*.

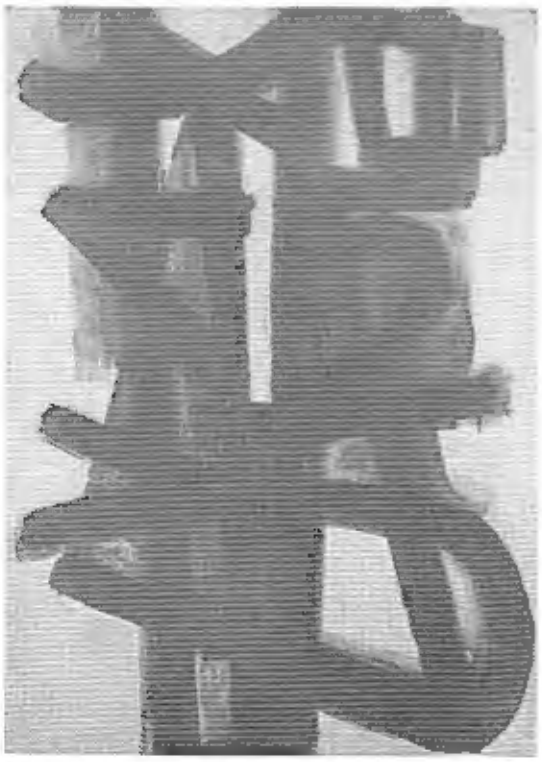


Hans Hartung. *Pastel P*

Hartung. *Pictură*

Generațiile artiștilor aderenți la viziunea nonfigurativă au definit traiectorii stilistice personale, marcate fie de spiritul trecerii de la figurativ la nonfigurativ, exemplificat de panoramele perspectivice ale tablourile pictoriței **Vieira da Silva** ori de pictura lui **Nicolas de Staël** (1914), fie de trasee de tip grafic ale viziunii japonizante a lui **Hans Hartung** (1904), de contextele expresive de tip gestual ale picturii lui **Pierre Soulage** (1919), de tașismul tablourilor lui **Georges Mathieu** (1921), de spiritul geometric al picturii lui **Jean Dewasne**(1921) sau de ritmul aleator al traseelor coloristice impuse de jocurile (*Action Painting*) propuse de **Jackson Pollock** (1912). Printre

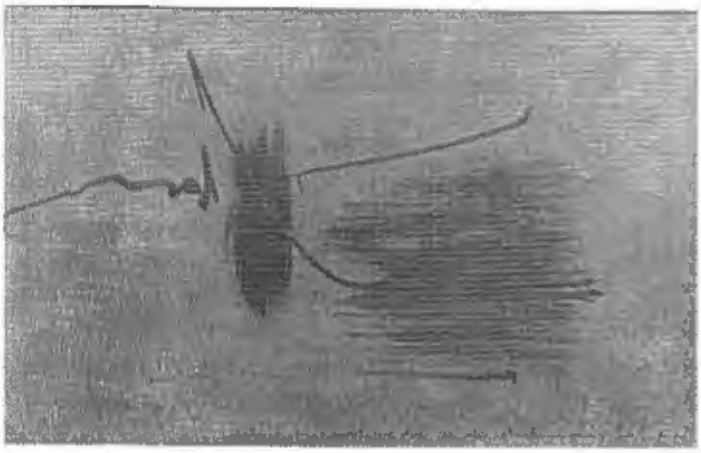
Pierre Soulage. *Pictură*



Gérard Schneider. *Cérak*

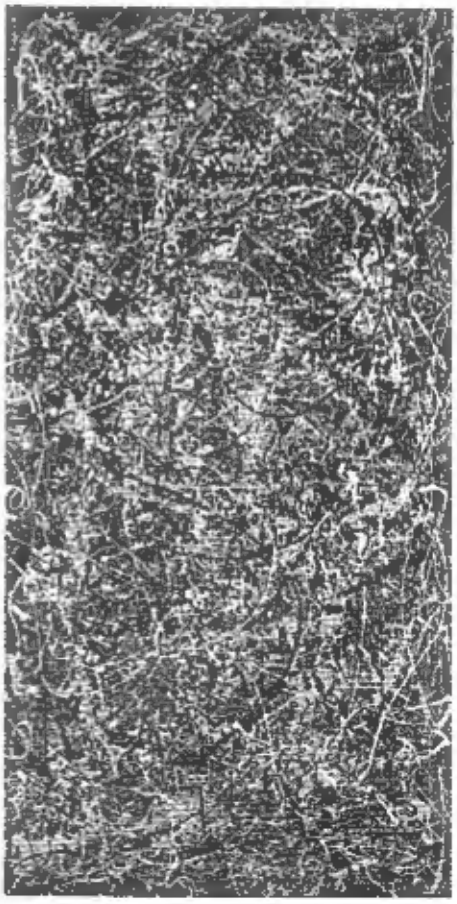
Mark Tobey. *Compoziție în albastru-gri*

Maurice Estève. *Tricorn*



Georges Mathieu. *Articulări de curbe*

Jackson Pollock. *Numărul 5*



Victor Vasarely. *Yellow*

vocaţiile autentice şi marile sensibilităţi coloristice este de amintit **Maurice Estève** (1904), a cărui paletă seducătoare şi viziune cromatică somptuoasă pigmentează eclatant pânza acordată de armoniile spectrale sub intervenţia accentelor de roşu puternic şi de albastru-indigo. Timbrul coloristicacordul tonal şi picturalul tablourilor lui Estève situează valorile calitative ale picturii în registrul echivalent bogăţiei sonore a muzicii. Viziunea coloristică a acestui mare sensibil reuşeşte să întrunească cele două zone ale artelor, picturalul şi muzicalul, în interferenţe armonice.

Spiritul geometric din lucrările lui **Jean Dewasne** sau **August Herbin** continuă cuceririle dobândite în *Suprematism* şi în *Constructivism*, în experienţele şcolii *Bauhaus* sau în *Purismul* esteticii lui Mondrian. Pe acest fir au evoluat formele Abstracţionismului „rece", în timp ce, aderiunile la Abstracţionismul liric au conturat forme ale *Taşismului, Gestualismului* sau ale *artei informale*.

Suprematismul, formulat teoretic în pictură şi în manifeste estetice de rusul **Kasimir Malevici** şi de cehul **Frantisek Kupka**, afirmase în perioada Primului război mondial funcţia determinantă a sensibilităţii exprimată în axiome plastice, precum *Pătrat negru pe fond alb* (1914 – 1915) şi *Fuga a două culori* (1912). În deceniile următoare adepţii Abstracţionismului „rece" au reluat în variante esenţele *Constructivismului* şi *Neoplasticismului* câştigând teren în defavoarea Abstracţionismului liric, dezvoltat pe firul colorismului orfic al creaţiei lui Delaunay.

TENDINŢE, DIRECŢII ŞI DESCHIDERI CONTEMPORANE. ARTA 2000

Căutările estetice ale pictorilor în ultimele decenii ale secolului al XX-lea au trasat tot mai rar afirmarea lirismului, exprimat ca necesitate a comunicării efuziunilor sensibilităţii coloristice. „Laboratorul" experimentelor morfologice, etapele de gestaţie a procesului creator au conturat tendinţa etalării în public a stadiilor elaborării operei. Plasticienii au demonstrat că documentarea, conceptul sau ideile artistului, etapele determinante ale rezultatului final al creaţiei, sunt modalităţi şi căi de comunicare expresivă care pot fi valoroase ori interesante, prin ele însele. *Conceptualismul*, apărut la sfârşitul anilor '60, aflat încă în atenţia specialiştilor, oferă spectacolul artei secvenţiale a procesului de creaţie, diferit faţă de opera completă, creată în spiritul tradiţiei. Reprezentanţii acestei opţiuni se numără printre cei ce continuă să caute în artă noi semnificaţii expresive şi căi de comunicare estetică.

Datorită adeziunii la stilurile internaţionale şi la modalităţile plastice ale unei gramatici deschise, *Postmodernismul*, prezent astăzi în scena artistică mondială prin manifestările realizate în arhitectură şi în arte plastice, se află în plină afirmare sub semnul globalizării conceptelor morfologice şi contribuţiei estetice a creatorilor de pretutindeni. Căutările în planul morfologic şi nevoia de inovare şi aflare a sintezelor şi axiomelor au atins stadiul reprezentativ în arta abstractă. Fără ca procesul să se întrerupă, el a continuat în surprinzătoare experimente, fenomenele depăşind ceea ce a fost considerat, până acum câteva decenii, ca fiind *Artă*. Pătrunderea în zonele din afara artei sau în zonele negării ei au fost denumite de autorii înşişi sau de critici *Non-artă*, *Anti-artă*, etc. Este aproape imposibil de enumerat exhaustiv aceste direcţii de manifestare care, uneori, au luat proporţia unor curente. Tatonări, eşuări sau succese de moment s-au regăsit în nenumărate căutări şi soluţii fără însă ca istoria artelor să fi avut răgazul şi posibilitatea discernerii lor obiective, să le recunoască şi să le includă în traiectoria cronologiei evenimentelor artistice.

Orizontul dilatat al străduinţelor artistice reflectă acuta nevoie a descătuşării şi destăinuirii personalităţii umane în relaţia sinelui uman către semeni. Vastul teritoriu al libertăţii de comunicare artistică pe linia ascedenţei experimentelor lui Marcel Duchamp – introducerea obiectelor banale în contexte compuse şi prezentate ca ansambluri artistice - extensia relaţiei artistului cu publicul, prezenţa artistului – protagonist al scenei publice şi subiect de seducţie pentru public au stabilit un statut particular creatorului de artă.

Într-o concepţie artistică subordonată principiilor ierarhiei *este de neconfundat artistul cu artizanul după cum valorile minore, superficiale ori triviale nu pot deveni componente artistice, manifestate decât doar ca situaţii sau cazuri individuale*.

„A crea artă" nu se confundă cu „a face artă".

Arta este unică, ea implică onestitate şi demnitate profesională. Arta nu poate exista altfel. Validitatea sau gradul validităţii ei depinde de măsura forţei creatoare, de originalitatea expresivităţii şi de cristalizarea propriului stil artistic.

Abordarea târzie a picturii, pe la 40 de ani, se manifestă discret, în subiecte inspirate de literatura lui La Fontaine, Molière, Cervantes, în grupaje tematice sau cicluri inspirate de aspecte ale vieții de toate zilele a oamenilor simpli (*Spălătoreasa*), a diverselor categorii sociale, precum *Compartimentul de clasa a II-a* (Muzeul Național de Artă al României), *Saltimbancii* sau *Compartimentul de clasa a III-a*, în scene din viața copiilor, a amatorilor de artă și colecționarilor de tablouri (*Amatorul de stampe*), sau în imagini cu semnificații simbolice (*Don Quijote*).

Extraordinarul spirit de observație al lui Daumier sublinia în portrete trăsături și forme caracterologice, construite în puține planuri, cu accente de pastă cromatică, sugerând fizionomii și expresii particulare. În mod deosebit, ceea ce îl preocupa la un personaj era caracterul său mimic, expresia purtată de atitudine și fizionomie ca marcă a timpului căruia îi aparținea.

Paleta, restrânsă la dominanta armoniilor calde, dezvoltă ansambluri variate ale tonurilor de siena-roșu gradate în nuanțate intensități luministice și valori de închis și deschis, folosind relații contrastante de clar-obscur.

Viziunea este sintetică, infuzată de un ascuțit spirit acid purtând semnele comentariului critic virulent.

Concepția lui Daumier, modul său de gândire este în concordanță cu mentalitatea politică evoluată a vremii. Daumier este un gânditor liber, rareori utopic, spiritul său de observație fiind fixat asupra subiectelor pe care le caracterizează critic din punct de vedere moral.

Vocația recunoscută de desenator și creator de litografii îi asigură lui Daumier un loc printre plasticienii de prestigiu ai artei grafice franceze și universale. Marea înflorire a caricaturii politice și de moravuri din arta franceză, realizarea celor mai prețioase opere cu caracter realist și critic s-au înregistrat în creația lui Daumier în perioada 1830 – 1871, când s-au petrecut mari tulburări politice și sociale pe continuitatea aceluiași fundal al nemulțumirilor generale ale poporului francez.

Comentariile critice ale lui Daumier au conturat viziunea unui luptător împotriva inechităților de orice natură manifestate în cadrul societății, un luptător pentru drepturile mulțimii și pentru înfăptuirea unei societăți evoluate.

Daumier, *Amatorul de stampe*, Paris

Daumier, *Revolta*